

# **Autentisitetshunger i vår tid?**

**Teatrale iscenesettelser av  
fiksjon og virkelighet**

**Inger Marie Strand**

**Masteroppgave i medievitenskap**

**Universitetet i Oslo**

**Institutt for medier og kommunikasjon**

**10. november 2006**



## Sammendrag

I denne masteroppgaven anvendes teatralitetsteori som rammeverk for analyse av tre mediefenomener: Performanceinstallasjonen *The Black Rose Trick Hotel*, NRKs underholdningsprogram *Tore på sporet* og angrepene på The World Trade Center i New York 11. september 2001, slik de ble presentert for oss gjennom nyhetene. Felles for eksemplene er at de alle er konstruert og iscenesatt for et publikum, samtidig som de belyser forholdet mellom fiksjon og virkelighet på svært ulike måter. Oppgaven tematiserer hvordan vi ofte *teatraliserer* verden, og hvordan denne teatraliseringen påvirker hvordan vi betrakter *iscenesettelsene* omkring oss: Som teatrale og dermed fiktive, eller som autentiske. Et sentralt spørsmål som tas opp i oppgaven er hvorvidt det teatrale og det autentiske nødvendigvis må være motsetninger.

## Abstract

This MA thesis analyzes three phenomena from the media within the framework of theories on theatricality. The phenomena explored are the performance installation *The Black Rose Trick Hotel*, NRK's televised entertainment show *Tore på sporet* and the attacks on The World Trade Center in New York City on September 11, 2001, as they were presented through the news. The three examples have in common that they are all to a varying degree constructs staged for an audience. At the same time, from very different perspectives, they all shed light on the relation between the realm of fiction and the realm of reality. This thesis argues that we tend to *theatricalize* the world, and that this feature entails implications for how we view the *productions* surrounding us: They may be perceived as theatrical, and consequently fictitious, or they may be considered authentic. This thesis discusses whether the theatrical and the authentic elements necessarily are opposites.



## Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært en lang prosess – det er nesten så jeg ikke kan tro at jeg i dag setter siste punktum. Mange har hjulpet meg på veien og jeg vil gjerne benytte dette forordet til å takke dem. Først og fremst vil jeg få takke hovedveilederen min, Ragnhild Tronstad, som har delt sin fagkunnskap med meg og vist entusiasme, vennlighet og støtte under arbeidet med denne oppgaven. Takk for at du tipset meg om den danske performanceforestillingen som ble utgangspunktet for denne oppgaven, og at du husker på meg når du har sett en forestilling du tror vil interessere meg. En stor takk går også til biveilederen min, Siren Leirvåg, som trodde på prosjektet mitt fra første stund, og som med gode innspill fikk meg i gang igjen når prosessen hadde stanset opp.

Tusen takk til korrekturdronninga Henninge M. Solberg, som har lest teksten min med falkeblikk, Hulda Kjeang Mørk for å ha oversatt sammendraget mitt og med et smil hjulpet meg med tekniske finesser, Hilde Strand for forundringspakke som varmet hjertet, Arthur Köstler og Stig Eivind Vatne for hyggelig mailkorrespondanse og bilder fra *The Black Rose Trick Hotel*, og Damir Nedic i it-skranka på HF. Tusen takk til Julie Rongved Amundsen for uvurderlige og fruktbare tilbakemeldinger på innholdet underveis – hvis jeg lurere på noe vet jeg at jeg får svar av deg. Takk også til jentene for oppmuntrende samtaler på msn og middagsinvitasjoner, og takk til alle medstudentene mine – til de på skrivestua og lunsjgjengen med kakemandag. Dere har gjort dagene her på IMK fine, og jeg er så glad for at jeg har fått bli kjent med dere.

Til sist vil jeg takke familien min for bestandig oppmuntring, støtte og omtanke, og en spesiell takk rettes til Anders Nielsen for rørende omsorg og kjærlichkeit. Det er de matpakkene du smører som smaker best.



# Innhold

<b>Sammendrag</b> .....	
<b>Forord</b> .....	
<b>Kapittel 1 Innledning</b> .....	<b>1</b>
1.1.1 Tre analyseeksempler .....	2
1.1.2 Problemstilling .....	3
1.1.2.1 Avgrensning og begrepsbruk .....	4
1.1.3 Om oppgavens struktur .....	4
<b>Kapittel 2 Teori og metode</b> .....	<b>7</b>
2.1 Teatralitet .....	7
2.1.1 Nikolaj Evreinov .....	7
2.1.2 Josette Féral's clivage.....	9
2.1.2.1 "Et rom og en intensjon, takk!" .....	12
2.1.3 Teatralitet og intimitetstyranni .....	12
2.1.3.1 Uttalt og uuttalt teatralitet .....	12
2.1.3.2 Richard Sennett og intimitetens tyranni .....	14
2.1.3.3 Kritikk av Grans teatralitetsbegrep .....	16
2.1.3.4 Tronstads kritikk av Féral's teatralitetsbegrep .....	17
2.1.4 Oppsummering av det teatrale.....	18
2.1.4.1 Et utvidet teatralitetsbegrep.....	19
2.1.5 Fiksjonskontrakt .....	19
2.1.6 Mediering .....	20
2.2 Visuell normalitet, kollektive minner og vitnefølelse .....	22
2.2.1.1 Visuell normalitet .....	22
2.2.1.2 Kollektive minner.....	23
2.2.1.3 Vitnefølelse .....	23
2.3 Metodisk fremgangsmåte .....	25
<b>Første analyseeksempel</b> .....	<b>27</b>
<b>Kapittel 3 <i>The Black Rose Trick Hotel</i> – på grensen mellom teatret og livet</b> .....	<b>29</b>
3.1 Historisk kontekst.....	29
3.1.1 Performance .....	30
3.1.1.1 Historisk performance: "Living History" .....	31
3.1.1.2 Eksperimentell performance .....	32
3.1.2 Happenings.....	33
3.1.2.1 "Street art"- spor i byen.....	33
3.2 Mitt møte med <i>BRT</i> .....	34
3.2.1 Å dokumentere verket .....	36
3.3 En analytisk beskrivelse av <i>BRT</i> .....	37
3.3.1 Innskrivning .....	38
3.3.1.1 Fascismens estetikk .....	40
3.3.2 Oppdagelsesferd .....	43

3.3.3 Dr. Fleischer .....	44
3.3.4 Avhør.....	46
3.3.5 Tilskuer og hotellgjest.....	48
3.4 Mediert og filmaktig.....	49
3.5 Intimitetstyranniet og <i>BRT</i> .....	50
3.6 Oppsummering .....	51
<b>Andre analyseeksempel.....</b>	<b>53</b>
<b>Kapittel 4 Virkelighetsfjernsynets tidsalder .....</b>	<b>55</b>
4.1 Iscenesatt ”virkelighet” .....	55
4.1.1 Nuets affekt – Virkelighet, liveness og katastrofisk intensitet i realityTV .....	56
4.1.2 Intimitet og underholdning.....	59
4.2 <i>Tore på sporet</i> og intimitetens tyranni .....	60
4.2.1 En liten analyse .....	61
4.2.1.1 Et program i rekken.....	62
4.2.2 Kritikk i mediene.....	65
4.2.3 Autentisitet og følelser i <i>Tore på sporet</i> .....	68
4.2.4 Naivt og sentimentalt publikum .....	69
4.3 Oppsummering .....	71
<b>Tredje analyseeksempel.....</b>	<b>73</b>
<b>Kapittel 5 Å bevitne en nyhetssending .....</b>	<b>75</b>
5.1.1 Informasjon, kriser, katastrofer .....	75
5.2 Iscenesatt virkelighet.....	78
5.2.1 Visuell normalitet.....	78
5.2.2 Konstruert for et publikum.....	80
5.3 Et <i>virkelig</i> kunstverk .....	81
5.3.1 Terrorisme og performance .....	81
5.3.2 11. september og teatraliteten.....	84
5.3.3 Vitnefølelse .....	86
5.4 Oppsummering .....	87
<b>Kapittel 6 Avslutning .....</b>	<b>89</b>
<b>Referanseliste.....</b>	<b>93</b>



## Kapittel 1 Innledning

Da jeg for noen år siden studerte teatervitenskap, var det spesielt ett emne som vekket min interesse. Dette emnet handlet om teatralitetsteorier. Etter også å ha studert medievitenskap ble jeg etter hvert sikker på at det lå en sannhet bak påstanden om at teatralitetsbegrepet kunne være interessant i flere sammenhenger enn den teatervitenskaplige. Dette førte til at jeg bestemte meg for å bruke masteroppgaven min til å undersøke nettopp dette.

Anne-Britt Gran åpner sin bok *Vår teatrale tid* (2004) med å presentere sin arbeidshypotese, og hevde det bokens tittel allerede har fortalt oss: vi lever i en teatral tid. Det meste synes iscenesatt, og i en så stramt regissert virkelighet oppstår det et sug etter og et krav om det som føles virkelig, ekte, tilfeldig og naturlig, skriver hun. ”Det teatrale har det autentiske som sin motsetning og sparringspartner. Derfor vil en teatral tid være full av teatralitetens motsetning: virkelighetshunger og ekthetskrav”.<sup>1</sup> Men Gran legger til at i vår tid har også det autentiske og det mest virkelige blitt teatralt.

Denne teatralitetens antatte motsetning finner vi i sosiologen Richard Sennetts teorier om offentlighetens fall og det han kaller *intimitetstyranniet*. Her søker mennesket ærlighet og personlighet i det private så vel som i det offentlige, som et resultat av idealet om alt som er sant og ekte. Han mener at mennesket med dette er fratatt muligheten til å spille roller i offentligheten. Man skal være ”seg selv” helt og holdent og vise ekte og sanne følelser, og en nærhet til menneskene rundt seg. I dagens realitybølge blir nettopp det å ”være seg selv” og å være ærlig og oppriktig fremsatt som den høyeste av alle dyder, i motsetning til det å være falsk og innta ulike roller alt etter hva situasjonen krever. Men Sennett mener at mennesket har behov for offentligheten som et frirom hvor de kan være uttrykksfulle uten å uttrykke seg selv, og hvor de ikke skal hemmes av en forestilling om at alle handlinger de foretar seg skal representere ”selvet” og egen personlighet.<sup>2</sup>

For å undersøke hypotesen om at teatralitetsteorier kan fungere som fruktbare analyseverktøy innenfor flere diskurser, har jeg funnet tre analyseobjekter som aktualiserer krysningspunktet mellom teater og medier. Felles for de tre eksemplene er for det første at de alle er konstruert og iscenesatt for et publikum. For det andre belyser de forholdet mellom fiksjon og virkelighet på en interessant måte ut fra et teatralitetsperspektiv. Jeg har forsøkt å finne tre

---

<sup>1</sup> Gran, Anne Britt (2004): *Vår teatrale tid: Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Dinamo forlag, Oslo: 9

<sup>2</sup> Sennett, Richard (1992): *Intimitetstyranniet*. Cappelen, Oslo: 7

eksempler som belyser oppgavens tema på likest mulig måte, tross sine ulikheter. Temaet er teatrele iscenesettelser av fiksjon og teatrele iscenesettelser av virkelighet.

### 1.1.1 Tre analyseeksempler

I mars 2005 tipset veilederen min meg om et prosjekt hun mente ville være interessant for meg. Prosjektet var å finne i Malmø i ti dager i mars 2005, og jeg reiste dit for å delta i dette som skulle bli mitt første analyseeksempel – performanceinstallasjonen *The Black Rose Trick Hotel*, heretter kalt *BRT*, iscenesatt av den danske kunstneren Signa Sørensen.<sup>3</sup> Som betraktere beveger vi oss på innsiden av dette verket – et verk som kunne oppleves, leves og fantaseres i. En 900m<sup>2</sup> stor bygning ble omgjort til et gåtefullt hotell, hvor publikum kunne innlosjere seg i kortere tidsrom eller i flere døgn, og følge hotellpersonalet og gjestene. I tillegg var hotellet underlagt en allestedsnærværende militærmakt. Som betraktere kunne vi gå på oppdagelse i utallige historier og mysterier som gjemte seg i hotellets mange rom, og grensene mellom fiksjon og virkelighet ble utydelige ...

Jeg hadde nå ett eksempel som var hentet fra teaterverdenen, og ville hente det neste eksempelet fra et helt annet felt – reality-tv. Gran trekker frem reality-tv som en del av den autentisitetshungeren hun mener preger vår tid, og det vil derfor være interessant å analysere reality-tv i lys av teatralitetsteorier og Sennets definisjon av det intimitetstyranniske. Reality-tv er ikke noe nytt fenomen. I ”Intimitet og underholdning – Nye fjernsynsdokumentarformer” (2001) skriver Gunnar Iversen at det i USA og Storbritannia fra 1970-tallet ble sendt fjernsynsserier som for eksempel fulgte en arbeiderklassefamilies liv, og fenomenet begynte for alvor å skyte fart fra begynnelsen av 1990-tallet. Da så vi for første gang serier hvor en sammensatt gruppe mennesker skulle leve sammen i kortere eller lengre perioder.<sup>4</sup> Valget for mitt andre analyseeksempel falt på virkelighetsprogrammet *Tore på sporet*.<sup>5</sup> Kanskje stilles det spørsmålsteget ved hvorfor jeg ikke valgte et mer opplagt reality-program, som for eksempel *Big Brother* eller *Robinsonekspedisjonen*. Men etter min mening er disse programmene allerede mye omtalt, og det gjenstår liten tvil om deres konstruerte og gjennomregisserte natur. I *Tore på sporet* er ikke teatraliteten like opplagt. Programleder Tore

---

<sup>3</sup> Sørensen har tidligere hatt suksess med blant annet *Nikita is dead* og *57 beds*, og har akkurat gjennomført et nytt, stort prosjekt, *Seven Tales of Misery*, sammen med den australske performance- og medieartisten Arthur Köstler. De to utgjør det kunstneriske partnerskapet *Signa*. Det spesielle med disse performanceinstallasjonene er at publikum dras med inn i dem. Les mer på [www.signa.dk](http://www.signa.dk).

<sup>4</sup> Iversen, Gunnar (2001): ”Intimitet og underholdning – Nye fjernsynsdokumentarformer”, i: Sara Brinch og Gunnar Iversen (red.), *Virkelighetsbilder: Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*. Universitetsforlaget: 285

<sup>5</sup> Jeg vil gjøre oppmerksom på at jeg bruker *reality-tv* og *virkelighetsfjernsyn* synonymt i denne oppgaven.

Strømøy iscenesetter historier fra virkeligheten, der poenget er å gjenforene mennesker som har kommet bort fra hverandre.

Den 11. september 2001 ble verden vitne til noe de aldri hadde sett maken til. I alle fall ikke i virkeligheten. Et kapret fly ble ført inn i vesttårnet på det 110 etasjer høye World Trade Center i New York, og bare minutter senere traff et annet kapret fly østtårnet. I mellomtiden ble video- og fjernsynskameraer skrudd på, og som fjernsynssere ble vi *vitner* til denne katastrofen – direktesendt fra flere av de største fjernsynsstasjonene verden over. Disse utrolige bildene skulle senere bli vist og repetert i det uendelige, og gjorde sterkt inntrykk på alle som opplevde denne dagen gjennom sine fjernsynsapparater.<sup>6</sup> Det tredje og siste analyseeksempelet er altså hentet fra virkeligheten, og skal handle om publikums opplevelse av bildene av angrepene på The World Trade Center i New York, som ble sendt via nyhetssendingene verden over denne dagen og i tiden som fulgte.

Valgene falt på disse tre eksemplene fordi de representerer ulike innfallsvinkler til problemstillingen. De åpner alle for en diskusjon omkring publikums opplevelse av det teatrale, og har på den måten flere likhetstrekk. Men det er nettopp *forskjellene* i formen som gjør det interessant å undersøke om de samme teoriene kan belyse *likhetene* eksemplene imellom. Eksemplene er alle *iscenesatte*, men på ulikt grunnlag. Mitt hovedanliggende vil være, gjennom ulike teatralitetsteorier, å si noe om hva som får oss som publikum til å oppleve noe som henholdsvis autentisk eller fiksjonelt.

### 1.1.2 Problemstilling

I intimitetens tyranni er det teatrale bannlyst, fordi det representerer noe som verken er ekte, sant eller virkelig, og det blir derfor et paradoks at dagens realitybølge betraktes som *både* intimitetstyransk og teatral. Lar så Grans påstand om at vi lever i en teatral tid seg forene med Sennetts teorier om at mennesket er fratatt muligheten til å spille roller i det offentlige rom? Jeg ønsker å si noe om hva som styrer publikums opplevelse av de tre analyseobjektene, og min problemstilling blir derfor følgende: Opplevs iscenesettelsene av *BRT*, *Tore på sporet* og terrorangrepene på New York 11. september 2001 som teatrale og dermed fiktive, eller opplevs de som autentiske? Er det teatrale og det autentiske nødvendigvis motsetninger?

---

<sup>6</sup> The World Trade Center i New York var som kjent ikke det eneste terrormålet i USA denne dagen, men jeg har valgt å fokusere på dette fordi fjernsynsdekningen av disse angrepene var de mest spektakulære.

### 1.1.2.1 Avgrensning og begrepsbruk

Det finnes flere interessante innfallsvinkler til oppgavens tema, men jeg har altså valgt det *teatrale* som overordnet teoritilfang. *Performance* som form er interessant for blant annet å si noe om *BRT* som genre i en historisk kontekst, og for å peke på de performative elementene i forhold til 11. september 2001. Performance kan være så mangt, og finnes både i teatrale og ikke-teatrale sammenhenger. Performancebegrepet vil imidlertid ikke være gjenstand for en teoretisk diskusjon, og for å avgrense oppgavens omfang har jeg bevisst unnlatt å gå inn på diskusjonen om performativitet og de ulike formene for *performance art*. Ulike teoretikere bruker begreper forskjellig, og min anvendelse av teater- og performancebegrepet, i snever eller vid forstand, vil fremkomme av sammenhengen jeg anvender dem i. Jeg vil altså ikke i nevneverdig grad ta opp spørsmål som: Hva er teater? Hva er performance? Hva er virkelighet? Hva er fiksjon? Men snarere: Hva er teatralitet? Hva er det som får oss til å oppleve noe som teatralt, iscenesatt, fiksjonelt, autentisk?

Å teatralisere en hendelse vil si å se noe utenom det vanlige, eller noe annet enn det opplagte. I forlengelsen av å oppleve en hendelse som teatral, vil jeg etablere begrepet om å oppleve noe *filmisk*. Dette vil jeg ta opp i teorikapitlet, der begreper som *visuell normalitet*, *kollektive minner* og *vitnefølelse* også blir aktuelle.

Teatralisering er også en form for mediering, og når det gjelder mediebegrepet er det på sin plass å legge noen føringer på hvordan dette begrepet forstås i oppgaven. For eksempel ser jeg teater og teatralisering som medier på samme måte som fjernsyn, film og video, og forståelsen av mediebegrepet i denne oppgaven er derfor utvidet – en formidling hvor det som blir formidlet, farges av det som formidler. Formidlingskanaler påvirker det som blir formidlet, slik at det blir en tydelig forskjell mellom informasjon som er mediert og umediert. Dette er en egenskap ved alle formidlingskanaler, og i den forstand er de medier.

### 1.1.3 Om oppgavens struktur

Foruten innledning og konklusjon har oppgaven fire kapitler. Det første av disse, kapittel 2, er et teorikapittel hvor jeg diskuterer forståelsen av teatralitetsbegrepet, før dette settes i sammenheng med Richard Sennett og det han beskriver som intimitetstyraniet. Presentasjoner av teoretikere, deres teorier og måten jeg forstår ulike begreper på, tar jeg opp etter hvert som de forekommer i oppgaven. Videre diskuterer jeg begreper som visuell normalitet, kollektive minner og vitnefølelse. Dette er teorier og begreper som vil gå igjen i

oppgaven. Det er bare den mer overordnede teorien som legges frem i dette kapittelet, mens andre teoretiske tilnærminger vil være mer naturlig å presentere innenfor de enkelte kapitlene. Kapittel 2 avsluttes med en beskrivelse av fremgangsmåten som metode. Metoden vil være av analytisk, deskriptiv karakter, sett fra en subjektiv synsvinkel. Jeg vil generalisere noe ut ifra funnene mine, og forsøke å si noe allmenngyldig om hva som styrer vår opplevelse av de tre analysene, men de vil like fullt være tuftet på personlige erfaringer. Dette kommer jeg nærmere tilbake til. Jeg vil ta teatralitetsteoriene med meg som bakgrunn for min lesning av de tre ”verkene” gjennom hele oppgaven – teatraliteten som begrep tar farge av omgivelsene og betyr derfor ikke nøyaktig det samme i alle sammenhenger.

I kapittel 3 tar jeg for meg analyseeksempelet *BRT*, som først plasseres i en historisk kontekst for å etablere verket innenfor performancetradisjonen. Deretter gir jeg en deskriptiv analyse av *BRT*<sup>7</sup>, hvor jeg blant annet ser på hvilke elementer som gjør verket teatralt, og diskuterer hvilke teatralitetsteorier som er mest fruktbare for dette eksempelet. Jeg vil også se det i forhold til Sennetts teori om det intimitetstyranniske. Av de tre eksemplene har dette det tydeligst fiksjonelle utgangspunktet – men kan *erfaringen* av verket likevel være autentisk?

Kapittel 4 starter med en gjennomgang av reality-tv som genre, før jeg analyserer det foreløpig siste programmet av *Tore på sporet*. *Tore på sporet* leses i lys av Sennetts teorier om intimitetens tyranni, og med utgangspunkt i begreper som iscenesettelse, teatralitet og autentisitet vil jeg si noe om hvordan publikum opplever denne formen for reality-tv.

I det siste kapittelet før avslutningen er 11. september 2001 tema. Jeg vil si noe om publikums opplevelse av hendelsene som ble presentert i nyhetssendingene, og si noe om vår oppfattelse av dem som overveiende autentiske eller fiksjonelle. På hvilke måter kan angrepene sies å være iscenesatte? Opplevs de som teatrale? Dette er sentrale spørsmål som reiser seg i forbindelse med 11. september, og i forlengelsen av dette vil jeg se nærmere på sammenstillingen av terrorisme og performance som form. Av de tre eksemplene har dette det tydeligst autentiske utgangspunktet – men kan *erfaringen* likevel fortone seg som fiksjonell?

Til slutt vil jeg gi en kort oppsummering av hvordan analyseeksemplene belyser problemstillingen, og samle trådene i mine funn.

---

<sup>7</sup> *BRT* blir noe grundigere beskrevet enn de andre eksemplene. Dette er fordi jeg forventer at leseren har større kjennskap til *Tore på sporet* og dekningen av terroren mot New York 11. september 2001.



## Kapittel 2 Teori og metode

### 2.1 Teatralitet

Jeg vil i det følgende forsøke å definere begrepet *teatralitet*. I det norske språket og i teatervitenskaplig terminologi vil det være en forskjell på det *teatraliske* og det *teatrale*. Ifølge Gran brukes det teatraliske om overspill og det å oppføre seg eller spille unaturlig, for eksempel i realistisk film eller teater. Teatral er en nyansert og fagspesifikk term,<sup>8</sup> og det er denne som skal utdypes i det følgende.

#### 2.1.1 Nikolaj Evreinov

Nikolaj N. Evreinov var en russisk teaterregissør som virket i Russland på begynnelsen av forrige århundre. I sin bok *The Theatre in Life* (1927) gjør Evreinov rede for sitt begrep *teatralitet* som noe svært forskjellig fra *teater*. Mer spesifikt innehar teatraliteten hos Evreinov teatrets vesen, med den forskjellen at teatraliteten kan oppstå hvor som helst, mens teatret er stedsbestemt. I et teater betaler man for billetten, sitter i salen og ser opp mot scenen, klapper når stykket er ferdig, for deretter å forlate teaterbygningen. Evreinovs definisjon av teater og det teatrale har ikke å gjøre med denne forståelsen av teater, men med noe som er like viktig for mennesket som oksygen og mat, og det er så uendelig mye mer enn bare *scenen*.<sup>9</sup> Teatraliteten er et instinkt hos mennesket, mener han, en iboende trang til å transformere virkeligheten rundt seg til noe annet, til noe bedre. Teatraliseringen kan ligge i det å drømme seg vekk, betrakte menneskene rundt seg som aktører i et stykke, eller selv være skuespiller i det som utspiller seg rundt en. Å imitere virkeligheten i fantasien, og å gjøre virkeligheten vakrere, for å unnsnippe realiteten på regntunge dager.<sup>10</sup>

Grans hypotese om at vår tid er teatral, bygger på en påstand om at noen tider er mer teatrale enn andre. Evreinov oppfattet sin egen tid som deteatralisert og egentlig teaterfiendtlig.<sup>11</sup> Evreinov er positiv til teatraliteten, men den teatrale illusjonen må ikke forveksles med realismens illusjon, da realismen i teatret ødelegger ethvert tilløp til teaterkunst.<sup>12</sup> Evreinov ønsker å reteatralisere teatret, og hans teatralitetsbegrep innebærer en skarp kritikk av teater

---

<sup>8</sup> Gran 2004: 11

<sup>9</sup> Evreinov, Nikolaj (1927): *The Theatre in life*. Alexander I. Nazarov (red.) G. Harrap & Company LTD, London-Calcutta-Sydney: 7

<sup>10</sup> Evreinov 1927: 23

<sup>11</sup> Gran 2004: 19

<sup>12</sup> Tronstad, Ragnhild (1997b): *Metafor og teatralitet*. Hovedoppgave i teatervitenskap, Universitetet i Oslo: 14

som bestreber seg på å ligne virkeligheten. Til det siviliserte samfunn, hvor enkeltmennesker og individer står i sentrum, tilpasser han teorien om *The Theatre for Oneself*, som defineres som "theatrum extra habitum mea sponte". Dette betyr omtrent "teater hvorsomhelst bestemt av meg."<sup>13</sup> Her kan alle mennesker lage teater av hva som helst, og man kan selv velge om man vil være skuespiller, tilskuer eller begge deler. For Evreinov er menneskets *vilje* til teater viktig: "*Boundless is the power of theatrical illusion, for boundless is my will at creating imaginary realitys!*"<sup>14</sup>

Evreinovs teatermetafor er basert på et avvik mellom en ufullkommen virkelighet, og en overskridende teatralitet som ligger i subjektet. Når hele verden blir en scene hos Evreinov, er dette fordi mennesket påfører virkeligheten et teatralt aspekt; mennesket fiksjoniserer virkeligheten. Hos Evreinov blir livet banalt uten teatralitet, det er teatraliteten som gjør oss i stand til å utholde virkeligheten. Og beherske den.<sup>15</sup>

Vi spiller konstant roller når vi opptrer i det offentlige rom, mener Evreinov. Den siviliserte eller den kultiverte oppfører seg ikke naturlig og som seg selv, men spiller en rolle som er komplisert og full av dramatiske effekter. Vi har en iboende og naturlig trang til å tre inn i roller, og helt ubevisst spiller menneskene roller når vi føler at vi blir iaktatt, skriver Evreinov.<sup>16</sup> Se bare for deg en ung mann som snakker med en attraktiv pike. Er ikke det han sier og måten han oppfører seg på, det reneste teater, spør han.<sup>17</sup> Dette synet støttes av Gran: "Den som vet at hun har et publikum når hun snakker eller går eller kler av seg, vil alltid bli litt teatral. Hun blir selvbevisst og spiller på blikkets forventninger."<sup>18</sup> Men det er ikke bare når vi blir betraktet, at vi spiller roller, mener Evreinov. Vi fortsetter å spille selv når vi er helt alene, og vi er ikke bare skuespilleren, men også dramatikeren og instruktøren. Og det er instinktet som driver oss til denne transformeringen av virkeligheten.<sup>19</sup>

As Moliere's famous hero talked all his life long without knowing that "il faisait de la prose", we live without realizing that our life is from beginning to end the acting of a theatrical part, or, rather, of several theatrical parts.<sup>20</sup>

---

<sup>13</sup> Tronstad 1997b: 15

<sup>14</sup> Evreinov 1927: 146

<sup>15</sup> Tronstad 1997b: 21

<sup>16</sup> Evreinov 1927: 52

<sup>17</sup> Evreinov 1927: 50

<sup>18</sup> Gran 2004: 12

<sup>19</sup> Evreinov 1927: 52-56

<sup>20</sup> Evreinov 1927: 47



Evreinov er ikke så opptatt av den sceniske teatraliteten, som han mener er fraværende i det realistiske teatret, men av det teatret han mener utspiller seg i hverdagslivet gjennom menneskers teatralisering. Gjennom å teatralisere hverdagen og verden rundt seg betraktes det som utspiller seg, som teater. Man kan også lage teater bare for seg selv, der man selv er skuespilleren, betrakteren, dramatikeren og instruktøren, i en fantasiverden. Det finnes altså to aspekter ved den evreinovske teatraliteten. På den ene siden oppstår den gjennom innlevelse og deltakelse, og på den andre siden gjennom distansen, der det er *de andre* som betraktes.

### 2.1.2 Josette Féral's clivage

I artikkelen ”Teatralitet. En undersøkelse av det teatrale språkets egenart” (1997)<sup>21</sup> skriver teaterviteren Josette Féral seg inn i tradisjonen etter Evreinov. Féral har beveget seg langt utenfor teatrets rammer i sine studier av teatraliteten, men det er i teatret hun mener teatralitetsprosessen fungerer best. Det teatrale må, i dagliglivet eller i kunsten utenfor teaterrommet, fremprovoseres, mens *forventningen* til teater er nok til at teatraliseringsprosessen automatisk settes i gang i teatret. Utenfor teaterrommet må tilskueren enten bestemme seg for bevisst å teatralisere, eller teatraliteten oppstår gjennom en uventet sammenstilling av objekter, som får tilskueren til å se ting på en annen måte enn de vanligvis gjør. Objektene blir her ikke teatrale i seg selv, bare i betrakterens bevissthet. Ved å se objektet med et nytt blikk, ser betrakteren det annerledes og tydeligere enn før. Forskjellen mellom begrepene teatralitet og teater har i Féral's teorier sammenheng med tilskuerens bevissthet.<sup>22</sup> Jeg ser en stor del av det den brasilianske teaterregissøren Augusto Boal kaller *usynlig teater* i Féral's teatralitetsbegrep. Arne Engelstad skriver i *De undertryktes teater* (1989) at når publikum ikke vet at de er vitne til eller deltar i en nøye regissert forestilling, kan dette kalles ”usynlig” teater. I stedet for å fylle en scene med cafébord for å presentere handling som utspiller seg i en café for teatrets publikum, spiller skuespillerne i en virkelig café for virkelige cafégjester – men uten å informere om iscenesettelsen.<sup>23</sup> I usynlig teater finnes det teater, men ingen teatralitet. Dette fordi tilskueren ikke vet om det teatrale rommet. Men tilskueren kan projisere teatralitet over på situasjoner eller objekter som ikke var ment å skulle fremstå som teatrale, og her vil det da finnes teatralitet, men ikke teater.<sup>24</sup>

Teatralitetsbegrepet er vanskelig å definere, og selv om Féral først og fremst forbinder

---

<sup>21</sup> Féral, Josette (1997): ”Teatralitet. En undersøkelse av det teatrale språkets egenart” i: *Tidsskrift for teori og teater*, nr. 2

<sup>22</sup> Féral 1997

<sup>23</sup> Engelstad, Arne (1989): *De undertryktes teater: Når tilskueren blir deltaker: Augusto Boals metoder og praksis*. Cappelen: 66

<sup>24</sup> Tronstad 1997b: 30-31

begrepet med selve teatret, skisserer hun tre ulike scenarier for å belyse på hvilken måte hun mener at teatraliteten ikke bare tilhører teatret:

Det første scenariet finner sted i teatret. Når vi kommer inn i en teatersal hvor alt står klart til stykket som skal spilles, med scenografi og rekvisitter, har vi en forventning til det vi skal se. Stykket har riktignok ikke begynt og skuespillerne er ikke til stede, men vi har selv kjøpt billett og er forberedt på at det er teater vi har i vente. Kan denne situasjonen oppfattes som teatral? Selve rommet synes å være bærer av det teatrale, mange tegn er allerede på plass, og vi foretar en semiotisering av rommet, slik at forventningen til det teatrale er nok til at situasjonen oppleves som teatral.<sup>25</sup> Her finnes det både teater og teatralitet.

Det andre scenariet Féral beskriver, utspiller seg i dagliglivet. Vi overhører noen som krangler på trikken, og stemningen blir ganske amper. Som medpassasjer blir man tilskuer, og det er vanskelig å ikke følge med på det som skjer. Finnes det teatralitet her? For Evreinov ville dette være en åpenbar forestilling for enhver som ble vitne til den, men Féral mener i første omgang at svaret må være nei. Dette var tilsynelatende ikke iscenesatt, ingen fiksjon og ikke noe ønske om et publikum. Men hvis for eksempel en av passasjerene går av på samme stasjon som de kranglende, og oppdager at dette var skuespillere som spilte usynlig teater for et ufrivillig/uvitende publikum, vil man i etterkant kunne svare ja. Da ville situasjonen blitt redefinert, og det teatrale ville kommet frem etter at tilskueren fikk kjennskap til at opptrinnet virkelig var iscenesatt, hevder Féral. Tilskuerens blikk ville forandre seg og tvunget han eller henne til å se noe utenom det hverdagslige, noe spektakulært, noe fiksjonelt. Tilskueren har semiotisert rommet, tegnene har skiftet karakter og kan nå leses på en annen måte. I dette tilfellet blir teatraliteten noe det er opp til aktøren å definere, og hvis tilskueren ikke innvies, oppleves ikke teatraliteten.<sup>26</sup> Her skisseres altså en situasjon hvor det finnes teater, men ingen teatralitet, fordi teatraliseringsprosessen uteblir hos tilskueren i noe hun ikke gjenkjenner som teater. Féral nevner ikke her muligheten for at tilskueren kunne teatralisert situasjonen uavhengig om hun visste om iscenesettelsen eller ikke, slik det forekommer i Evreinovs teatralitet.

Féral skisserer så et siste scenario hvor vi befinner oss på en utecafé og kikker på vanlige folk som går forbi på gaten. De forbipasserende spiller ikke teater og kanskje vet de ikke engang at de blir iakt tatt, men som tilskuer fra caféen kan vi se alt som hender i gatebildet som en

---

<sup>25</sup> Féral 1997: 9

<sup>26</sup> Féral 1997: 10

teaterforestilling, skapt bare for oss. Her er det verken rommet, skuespilleren eller hendelsen som skaper teatraliteten, men den blir en prosess hvor *blikket*, tilskuerens blikk, spiller en viktig rolle. Blikket vårt skaper et *annet rom* enn det dagligdagse, et virtuelt rom hvor den eller det objektet vi betrakter, befinner seg. Vi spalter rommet, skaper en *cliváge*, slik at vi selv befinner oss utenfor det skapte rommet i mens den som betraktes, befinner seg innenfor. Dette andre rommet skapes bevisst, skriver Féral.<sup>27</sup> Her finnes teatraliteten, men ikke teater. I de to første scenariene var det *aktøren*, som i vid forstand ikke bare inkluderer skuespilleren, men også iscenesetter, scenograf og kunstner, som skapte det teatrale rommet. I det siste scenariet var det *tilskuerens blikk* som skapte rommet hvor illusjonen kunne oppstå, og ”[d]ette blikket kan streife fritt over hendelser, atferd, kropper, gjenstander og rom, så vel i dagliglivet som i fiksjonen.”<sup>28</sup>

Denne samme formen for teatral situasjon finnes nesten identisk beskrevet av Evreinov. Han forteller om en episode ved en café i Marokko, der han opplever gatebildet rundt seg fra sin plass, som teater. Likevel mener Féral at hennes eget teatralitetsbegrep er vesensforskjellig fra Evreinovs, blant annet fordi hun er uenig i at det å teatralisere ligger som et instinkt i mennesket. Slik jeg leser teoriene deres, møtes de likevel på viktige punkter. De mener begge at betrakterens blikk kan gjøre en situasjon teatral, slik at man kan betrakte hverdagslige handlinger som teater, men i Féral's teori må betrakteren befinne seg på utsiden av det spaltede rommet, slik at den teatrale rammen ikke skal bryte sammen. I dette andre rommet, hvor andre regler enn de dagligdagse gjelder, blir *distansen* et viktig nøkkelbegrep. Teatraliteten registrerer det spektakulære for tilskueren, viser det som noe annet enn dagligliv, som en ”representasjons-handling, konstruksjon av fiksjon. Teatraliteten fremstår altså som innsetting av en fiksjon i en representasjon som finner sted i annethetens rom, som stiller en betrakter og en betraktet overfor hverandre.”<sup>29</sup> Tilskueren selv befinner seg utenfor dette rommet, og betrakter dermed det hele med en distanse. Hvis man som betrakter krysser *clivágen* som skiller de to rommene fra hverandre, vil man befinne seg i det samme rommet som det en betrakter. Med distansens brudd brytes også teatraliteten, og når det vi betrakter med teatrale øyne, kommer oss for nært, blir det plutselig virkelig igjen, mener Féral. For Evreinov brytes ikke teatraliteten av at man beveger seg ut og inn av de skapte rommene. Her kan *clivágen* krysses, ved at hendelsene enten kan betraktes som teater på avstand, eller nært ved at man selv deltar.

---

<sup>27</sup> Féral 1997: 9-10

<sup>28</sup> Féral 1997: 10

<sup>29</sup> Féral 1997: 17

### 2.1.2.1 ”Et rom og en intensjon, takk!”

Noen år etter utgivelsen av artikkelen ”Teatralitet. En undersøkelse av det teatrale språkets egenart” (1997), har Féral revurdert noen av sine teorier om hva som skaper det teatrale. Dette fremkommer i teater- og medievider Ragnhild Tronstads intervju: ”Et rom og en intensjon, takk! – om tilskuerrollens teatralitet: Intervju med Josette Féral” (1997).<sup>30</sup> Det var Féral’s interesse for hva som skiller teater fra genre som befinner seg på grensen til teater, som for eksempel performance art, som fikk henne til gå det teatrale nærmere etter i sømmene, skriver Tronstad. Féral har forlatt sin oppfatning om at det finnes sterke bånd mellom teatralitetsbegrepet og det å spille skuespill. Det oppstår naturligvis teatralitet når noen begynner å spille skuespill, men Féral begynte også å se seg om etter situasjoner som var teatrale i teatret uten skuespilleren til stede, og fant disse. Hun er altså fremdeles opptatt av teatraliteten i teatret, men ikke bare den som produseres av skuespilleren. Féral kom frem til at det kun er to ting som må være til stede for at en situasjon skal kunne oppfattes som teatral: rommet, enten fysisk eller det virtuelle, og en tilskuer som opplever det teatrale. En skuespillers intensjon om å lage teater er ikke nok til å skape teatralitet hvis det ikke finnes tilskuere som identifiserer handlingen som teatral. En av grunnene til at en tilskuer ikke oppfatter teatraliteten i en handling, kan være at hun ikke vet at hun er vitne til noe iscenesatt. Slik blir det tilskueren som først og fremst er skaper av det teatrale.<sup>31</sup> I det evreinovske teatralitetsbegrepet er ikke betrakteren en forutsetning for å skape teatralitet. Tilskueren hos Evreinov betrakter hele tiden, men kan også spille bare for seg selv og være sin egen betrakter. Evreinovs teatralitetsbegrep skiller seg også fra Féral’s ved at det ikke er noen forutsetning at man som betrakter befinner seg på den andre siden av clivåen fra det som betraktes. I Evreinovs teatralitet kan tilskueren selv tre inn i den teatrale verden, og ubesværet veksle mellom å betrakte og å delta.

## 2.1.3 Teatralitet og intimitetstyranni

### 2.1.3.1 Uttalt og uuttalt teatralitet

Gran titulerer vår tid som teatral. Fokuset er igjen rettet mot det teatrale, denne gang i sammenheng med blant annet *iscenesatte identiteter* i reality-feltet og i mediene generelt. Gran beskriver blant annet politikere og idrettsmennesker og hvordan fremstillingen av dem som *seg selv* er et resultat av det publikum vil se og høre. Disse formene fremstår som

---

<sup>30</sup> Tronstad, Ragnhild (1997a): ”Et rom og en intensjon, takk! Intervju med Josette Féral”, i: *Tidsskrift for teori og teater*, nr. 2

<sup>31</sup> Tronstad 1997a: 3

tilsynelatende autentiske, men er i virkeligheten både iscenesatte og regisserte – og dermed teatrale.<sup>32</sup> Gran innfører en ny distinksjon innenfor det teatrale universet. Denne distinksjonen omhandler forskjellen mellom det *uttalt teatrale* og det *uttalt teatrale*. ”Denne forskjellen trenger vi for å skille mellom det opplagte og synlige teatrale – det som peker på sin egen iscenesettelse – og det tilsynelatende autentiske som skjuler at det er iscenesatt.”<sup>33</sup> I det uttalt teatrale finner vi en *villet teatralitet*, i form av ønsket om å spille og å iscenesette. Som eksempler på denne formen for teatrale fenomener bruker Gran karneval, opera, dragshow og musicalfilmer. De ser iscenesatte ut, og prøver ikke å skjule sin egen iscenesettelse. Både det uttalt teatrale og det uttalt teatrale kan være av både fiksjonell og ikke-fiksjonell karakter, påpeker Gran. I musicalfilmer er det en *fiksjon* som iscenesettes, mens det i karnevalet handler om utkledning og forvandling – noe *ikke-fiksjonelt*.<sup>34</sup> At karnevalet betegnes som ikke-fiksjonelt, men uttalt teatralt, kan tyde på at det ikke-fiksjonelle selvfølgelig skiller seg fra det fiksjonelle, men også at ikke-fiksjonelt ikke nødvendigvis betyr autentisk.

I det uttalt teatrale finner vi derimot en *villet autentisitet*. Her er målet at det ikke skal synes at iscenesettelsen av det virkelige, er iscenesatt. Dette blir da tilsynelatende autentisk. I realistisk film eller teater er spillestilen *som om* det var virkelig handling, og det forsøkes skjult at det egentlig er en illusjon av virkelig handling. I dag finnes det tilsynelatende autentiske i mange forskjellige former, som reality-tv og performance i kunstfeltet. Hvis iscenesettelsen og spillet er lite synlig, virker det tilsynelatende autentiske mer effektivt på oss. De teatrale formene finnes både i fiksjonelle og ikke-fiksjonelle former, der det teatrale opptrer med eller uten fiksjon i både uttalte og uttalte former.<sup>35</sup>

Et aspekt jeg savner hos Gran, er kombinasjonen av det som er uttalt teatralt og samtidig autentisk. Slik jeg leser Grans teatralitetsbegrep, er det som er iscenesatt, også teatralt. Hvis dette er tilfellet vil blant annet de fleste former for fjernsynsprogrammer være teatrale fordi de iscenesettes for et kamera. Samtidig mener Gran at vi i vår tid lengter etter det som er ekte, sant og virkelig. Hvordan kan reality-tv være et resultat av denne hungeren, når formen blir teatral, og dermed har det virkelige som sin motsetning? Hun skriver om den *tilsynelatende* autentisiteten som er uttalt teatral, men må denne autentisiteten bare være tilsynelatende, eller kan den være reell? I denne sammenhengen ønsker jeg å innføre begrepet *ufrivillig teatralitet*, som blir liggende mellom den uttalte og den uttalte teatraliteten. Denne formen

---

<sup>32</sup> Tilsynelatende autentisitet kan sammenlignes med det psykologisk-realistiske teatret.

<sup>33</sup> Gran 2004: 13

<sup>34</sup> Gran 2004: 13-15

<sup>35</sup> Gran 2004: 14-15

vil være uuttalt, men likevel synlig for publikum gjennom sin ufrivillighet – uuttalt, men ufrivillig synlig. Det er tilskuerens opplevelse som er avgjørende for om noe sees som teatralt, og hvorvidt det teatrale er intendert eller ikke fra aktørens side, er dermed sekundært. Som tilskuere, både til fiksjon og til autentisitet, er det tilskuerens opplevelse som avgjør om en situasjon har teatrale elementer i seg eller ikke.

### 2.1.3.2 Richard Sennett og intimitetens tyranni

Grans hypotese om en teatral tid er bare én blant mange andre betraktninger om vår tid. Tiden kan også sees som intimitetstyransk, skriver hun.<sup>36</sup>

Alt snakk om det å finne seg selv, et tankegods fra 1970-tallet, bygger på en tro om at *selvet* er noe konstant og autentisk, og hvis man først finner seg selv, har man gjort det en gang for alle. Denne identiteten er den man skal ha i alle offentlige og private sammenhenger, og det er dette som ender i det sosiologen Richard Sennett i *The Fall of Public Man* (1976)<sup>37</sup> kaller intimitetstyranniet.<sup>38</sup> Denne måten å betrakte selvet på fører igjen til en slags narsissisme, en dyrking av seg selv og sitt eget speilbilde. Sennett forklarer hvordan dette har ført til intimitetstyranniet, som baseres på at det moderne mennesket ikke har noen avstand til seg selv, og dermed blir narsissistisk. Mennesket drukner så å si i sin egen personlighet og mister evnen til å sosialisere seg. For Sennett er offentligheten et sted hvor personlighet ikke bør involveres. Intimitetstyranniet illustreres gjennom idealtyper i overklassen i Paris på 1700-tallet og i victoriatidens London på 1800-tallet. Her er konvensjonene en del av folks samfunnsforståelse, for eksempel er alle kledd etter sin plass i hierarkiet i den sosiale rangstigen, og de sosiale kodene legger føringer på ens oppførsel. Dette var et typisk teatralt samfunn. Den sosiale ”performance” gikk sin gang og det var ingen grunn til å involvere personligheten.<sup>39</sup>

Sennett ser at menneskene i dag har en trang til å finne personlig mening og tilknytning i det som burde vært upersonlig. For eksempel blir politikken mer og mer personorientert. Sosialitet er for Sennett forbundet med en viss distanse – intime relasjoner kan ikke være basis for offentlige relasjoner.<sup>40</sup> I intimitetens tyranni er de teatrale relasjonene bannlyst av den grunn at de ikke er ærlige og kommer innenfra, og fordi de ikke er personlige og

---

<sup>36</sup> Gran 2004: 10

<sup>37</sup> Sennett, Richard (1976): *The Fall of Public Man*. W. W. Norton & Company, New York-London

<sup>38</sup> Gran 2004: 46

<sup>39</sup> Sennett 1992: 9

<sup>40</sup> Forlaget, på baksiden av Sennett 1992

uttrykker selvet.<sup>41</sup> Ordene city og sivilisert har den samme etymologiske opprinnelsen. Å være sivilisert vil ifølge Sennett si å behandle fremmede som fremmede og skape sosiale bånd med denne distansen i bakhodet. I en by vil man stadig måtte forholde seg til fremmede. Vi bærer masker som vi selv skaper ved prøving og feiling, fordi mennesket ønsker å leve med andre uten å tvinges til nære forhold. Vi trenger en maske som ikke utleverer vår personlighet i det offentlige. I dag hersker en myte som bygger på at alle sosiale relasjoner er virkelige, troverdige og autentiske.<sup>42</sup> Samfunnet er frarøvet sin siviliserte væremåte, skriver Sennett, og mener at også selvet er i fare:

Hvorledes skades selvet ved at det fratas et meningsfullt upersonlig liv? Det mister evnen til å uttrykke en form for kreativitet som alle mennesker potensielt sett er i besittelse av – evnen til å leke og spille roller – men som krever omgivelser som ligger fjernt fra selvet for at de skal kunne virkeliggjøres. Slik gjør intimsamfunnet individet til en *skuespiller som er fratatt sin kunst*.<sup>43</sup>

Mennesket mister evnen til å leke og spille skuespill i et samfunn fordi samfunnet mangler det upersonlige rommet som behøves. Da slås også bena vekk under den klassiske tradisjonen med *theatrum mundi*, verden er en scene, som sammenlignet teatret med samfunnet og hevdet at hverdagslivets handlinger var skuespill. I mange samfunn i dag kan voksne leke gjennom religiøse ritualer, da et ritual ikke er et uttrykk for selvet. Men som eksempel på at ritualer ikke er den eneste måten folk kan spille roller på, bruker Sennett kosmopolittenes offentlige atferd på 1700-tallet, med parykker, diskusjonsformularet og ”domontaden”, som betyr overdreven skryting. Dette viser, ifølge Sennett, hvordan folk kunne spille roller med hverandre og med det oppnå umiddelbar omgjengelighet.<sup>44</sup>

Det var på 1800-tallet at distansen mellom offentligheten og personsfæren begynte å viskes ut. Dette førte til at ”en ekspressiv gest overfor andre ble tynget av en nervøs tvil – er det jeg viser frem virkelig meg?”<sup>45</sup>. Selvet var til stede i upersonlige situasjoner uten at man selv hadde kontroll over det, og slik gikk distansen tapt. Da troen på det offentlige felt forsvant, ble også distansen til selvet svakere, og det ble vanskelig for voksne å leke og spille. Forholdet til sitt miljø og sin posisjon i samfunnet ble mer alvorlig da samfunnet ikke lenger

---

<sup>41</sup> Gran 2004: 72

<sup>42</sup> Sennett 1992: 5-7

<sup>43</sup> Sennett 1992: 13-14

<sup>44</sup> Sennett 1992: 17-19

<sup>45</sup> Sennett 1992: 19

lot seg leke med – det var jo en del av en selv, og dermed vanskeligere å betrakte med distanse.

Å miste evnen til å leke er å miste følelsen av at betingelsene i verden er mulige å forme. Evnen til å leke med det sosiale liv er avhengig av at det eksisterer en dimensjon ved samfunnet som står på siden av og i distanse til intime ønsker, behov og identitet. For det at det moderne mennesket er blitt en skuespiller som er fratatt sin kunst, er mer alvorlig enn at folk foretrekker å høre på plater fremfor selv å spille kammermusikk hjemme. *Evnen til å være ekspressiv er skåret vekk på en fundamental måte fordi man prøver å få uttrykkene sine til å representere den man er [...].*<sup>46</sup>

### 2.1.3.3 Kritikk av Grans teatralitetsbegrep

I min lesning av Grans teatralitetsbegrep, slik hun redegjør for det i *Vår teatrale tid*, aner jeg en viss inkonsekvens i bruken av begrepet. Hennes hypotese om at vi lever i en teatral tid, beror på en oppfatning av at *alt* er iscenesatt. ”[S]cenene florerer, skuespillere dyrkes som guder, og politikere regisseres som skuespillere.”<sup>47</sup> Innenfor denne stramt regisserte virkeligheten reiser det seg et krav om at alt skal være ekte og naturlig, skriver hun. Jeg ser i Grans anvendelse av teatralitetsbegrepet en parallell mellom det teatrale og det iscenesatte – det sammenfaller på enkelte punkter. Når hun snakker om det uttalt teatrale, refererer hun til det som ikke legger skjul på at det er iscenesatt, og når hun snakker om det uuttalt teatrale, siktes det til det som skjuler sin iscenesettelse bak en tilsynelatende autenticitet.<sup>48</sup> Når det teatrale blir synonymt, blant annet, med en skjult iscenesettelse av en villet autenticitet, for eksempel i form av iscenesettelser av selvet innenfor realitygenren, blir resultatet tvetydig:

For det første ser det ut til at det teatrale hos Gran i denne sammenhengen sammenfaller med det intimitetstyranniske, mens det teatrale og intimitetstyranniet er motsetninger i Sennetts beskrivelser. Gran betegner blant annet politikeres iscenesettelser av seg selv som privatpersoner i mediene, som teatralt. Dette er en villet autenticitet i en skjult iscenesettelse – uuttalt teatralt. I Sennetts teorier vil dette være alt annet enn teatralt, da personer som opptrer som private, nære og ekte i det offentlige rom, representerer selve kjernen i intimitetstyranniet, og derfor blir motsetningen til den teatrale væremåte. Gran skriver også at en teatral tid vil være full av teatralitetens motsetning – autenticitetshunger og ekthetskrav.

---

<sup>46</sup> Sennett 1992: 19-20, min kursivering

<sup>47</sup> Gran 2004: 9

<sup>48</sup> Gran 2004: 13-15



Men slik jeg leser henne, blir dét som betegnes som teatralt og det som blir resultatet av en hunger etter det autentiske, som realityserier i fjernsynet, samme sak. Gran betegner realitygenren som et av resultatene av autentisitetshungeren, som dermed blir intimitetstyransk, men som også er en del av det som gjør vår tid teatral.

Slik jeg ser det, passer realitygenren som hånd i hanske til Sennetts beskrivelse av det intimitetstyranske. Gran støtter seg også til disse teoriene. Mens Sennett lengter etter en teatral samværsform i det offentlige rom, som går på å spille roller som ikke uttrykker selvet og egen personlighet, er dette det motsatte av hva han får i realitygenren. Slik jeg forstår Gran, skli det tilsynelatende intimitetstyranske over i det uuttalt teatrale, det tilsynelatende autentiske. Vi vet nå at mye av det som fremstår som virkelig og ekte på tv, er regissert og manipulert. Men for å gjøre reality teatralt i den forstand jeg vil anvende begrepet om det teatrale i denne oppgaven, kommer vi ikke utenom teatraliseringsprosessen. I denne prosessen er det tilskuerens blikk som skaper teatraliteten, mener Féral. Det er hvordan *vi* ser og opplever en hendelse eller et verk, som avgjør om teatraliteten er tilstede eller ikke. Det er med dette utgangspunktet jeg vil benytte begrepet om det teatrale.

#### 2.1.3.4 Tronstads kritikk av Féral's teatralitetsbegrep

For å oppsummere teatralitetsprosessen: Det er tilskuerens blikk som skaper en alternativ virkelighet og forvandler andre om til skuespillere uten deres samtykke. Evreinov mente at menneskene har en iboende trang til å teatralisere omverdenen på denne måten, og at vi gjør det hele tiden fra vi er små barn. Teatraliteten er like naturlig for mennesket som leken er for dyrene. Slik jeg leser Evreinov, ser han virkeligheten som *virkelig* gjennom teatralitetens øyne. Virkeligheten *er* sånn som vi ser den, selv gjennom et teatralt blikk. Féral derimot, ser virkeligheten som *teater* gjennom teatralitetens øyne. I Féral's teatralitetsteorier skaper tilskueren en clivage mellom seg og skuespilleren, hvor skuespilleren plasseres i et annet rom enn betrakteren. Tilskueren må stå utenfor det teatrale rommet, hevder hun, men Tronstad argumenterer for et annet syn – at tilskueren ikke må stå utenfor dette rommet, men ha én fot i hver leir, akkurat som skuespilleren. Rommet er ikke delt mellom skuespilleren og tilskueren, mener hun, men mellom et *fiksjonsunivers* og et *virkelighetens rom*. Denne spaltningen vil da finnes både i tilskueren og i skuespilleren, som begge er klar over det teatrale rommet og at dette er annerledes enn det rommet vi handler i til daglig, skriver hun. ”Både tilskueren og skuespilleren tar derfor med seg bevisstheten om virkeligheten inn i det teatrale rommet”.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Tronstad 1997b: 34

Dette aspektet mangler i Férals teorier, mener Tronstad, fordi det ikke tas hensyn til at teatraliseringsprosessen foregår på ulike nivåer innenfor ulike relasjoner, og teatraliteten blir da noe som enten ligger hos skuespilleren i teatret eller hos tilskueren utenfor teatret. Men:

Det vi kaller teatralitet er [...] en dobbel bevissthet:  
Bevisstheten om både teatralitetens og virkelighetens rom på en gang. Det som skjer i illusjonen er at den teatrale rammen overtar hele bevisstheten til tilskueren. Refleksjonen forsvinner idet teatralitetens doble skikkelse oppheves: Tilskueren *tror* på scenens realitet. Men i neste øyeblikk er refleksjonen tilbake, og tilskueren vet nå som regel godt at det hun ser ikke er virkelig. Illusjonen beror altså på en manglende bevissthet om virkeligheten i teatret.<sup>50</sup>

På scenen kan ulike verdener lett skapes, med koder som er gjenkjennelig for blikket vårt. Som tilskuer griper vi både sannheten og illusjonen i sin helhet, for vi betrakter også skuespilleren bak masken og vurderer skuespillerens evner til å simulere og representere, hans teknikk og hans spill. "[P]ublikums blikk er alltid dobbelt. Det lar seg aldri helt forføre. Skuespillerens paradoks er publikums eget paradoks; å tro på den andre uten helt å tro."<sup>51</sup>

#### 2.1.4 Oppsummering av det teatrale

Som ett av flere analyseverktøy anvender jeg i denne oppgaven en syntese av Férals, Grans og Evreinovs teatralitetsbegrep. Férals teori er mangefasettert, og jeg støtter meg i stor grad til den delen av teorien som ikke handler om den sceniske teatraliteten i teatret, men som baserer seg på tilskuerens oppfattelse av egne opplevelser, det være seg innenfor kunsten, på TV eller i dagliglivet. Jeg tar utgangspunkt i en teatralitet som skapes av tilskuerens blikk.

Evreinovs teatralitetsbegrep er vidt, og rommer egentlig alt i livet, *bortsett* fra det naturalistiske teatret. Ifølge Evreinov spiller vi roller overalt, hele tiden, enten vi er alene eller sammen med andre. Vi kan betrakte hverdagen rundt oss som teater, på avstand, eller nært ved å delta. Vi spiller både for oss selv og for andre. Begrepet hans er på en måte todelt, ved at han på den ene siden beskriver teatraliteten som oppstår i distansen, ved at betrakteren og det som betraktes befinner seg i ulike rom. Dette er også det sentrale i Férals begrep. På den andre siden vektlegger Evreinov *innlevelsen* som oppstår ved å krysse clivågen, der tilskuer og aktør agerer i den samme virkeligheten, eller rettere: i den samme fiksjonen. I Sennetts beskrivelse av det intimitetstyraniske klarer vi ikke lenger å spille rollene våre i det

---

<sup>50</sup> Tronstad 1997b: 35

<sup>51</sup> Féral 1997: 13

offentlige rom, fordi vi ikke har noen distanse til selvet. Vi blir usikre på egen atferd, som en skuespiller som er fratatt sin kunst. Gran tar dette et skritt videre og hevder at vi ikke bare spiller roller, men at vi til og med iscenesetter oss selv og vår egen personlighet i disse rollene. Som eksempler på de som mestrer iscenesettelser av seg selv, i rollen som seg selv, bruker hun blant annet politikere som skal fremstå som nære, ærlige og personlige i mediene. Grans synspunkt skiller seg fra Sennetts ved at menneskene nettopp ikke er skuespillere som er fratatt sin kunst, men at de mesterer denne kunsten til fulle. Publikum tror på disse ”skuespillerne” som ekte, mens de i virkeligheten er gjennomført teatrale. Slik jeg leser Gran, må det uttalt teatrale bero på en intensjon hos utøveren, og ikke hos tilskueren. Jeg savner som sagt også et aspekt som forener det som er både autentisk og teatralt, fordi Gran i den sammenheng vektlegger *aktørenes* vilje til uttalt eller uttalt teatralitet. For at noe skal kunne defineres som autentisk og teatralt, må *tilskueren* se det autentiske som teatralt, noe jeg vil betegne som en ufrivillig teatralitet fra aktørens side.

#### 2.1.4.1 Et utvidet teatralitetsbegrep

Før jeg forlater teatraliteten, vil jeg tilføre begrepet en ekstra dimensjon. Det teatrale kan handle om å oppleve en virkelig hendelse som om den skulle være en forestilling, eller: som om det var film, enten ved å føle seg som del av en film, eller bare ser på. Som jeg innledningsvis i dette kapittelet skilte mellom begrepene teatralisk og teatral, vil jeg i denne sammenhengen skille mellom begrepene *filmatisk* og *filmisk*. Det filmatiske forbinder jeg med filmteknikk eller form innen film og noe som faktisk er filmet. Det filmiske derimot, bruker jeg om selve opplevelsen – noe som minner om film uten å være det. Med dette mener jeg noe som ser ut som det er film, mens det egentlig er iscenesatt fiksjon, eller virkelighet – iscenesatt eller ikke. Det vil her være det filmiske som setter i gang teatraliseringsprosessen, som fører til at vi registrerer noe annet eller mer enn det vi virkelig ser – noe som skiller seg fra dagliglivet. Vi betrakter filmisk – og det er teatralt.

#### 2.1.5 Fiksjonskontrakt

*Fiksjonskontrakten* er en uskreven kontrakt, en slags avtale mellom tilskueren og aktøren. Hvis denne avtalen brytes, opphører illusjonen. Begge parter må holde seg innenfor rammene av hva som er tillatt og ikke tillatt. Tilskueren har tillit til at det hun er vitne til er reversibelt, og hvis tilliten brytes, ødelegges fiksjonen. Den danske teaterviteren Janne Risum beskriver fiksjonskontrakten slik:

Fiktionsaftalen går jo netop også ud på, at tilskueren accepterer at sætte sin sædvanlige virkelighedsopfattelse delvist ut af kraft i et stykke tid, og i stedet åbne for et psykisk – eller om man vil: mytisk – rum, der unddrager sig en bestemmelse af sandt eller falsk, ondt eller godt. Når jeg har kalt min fremstilling *Verden vil bedrages* er det for at understrege, hva der bogstaveligt foregår i teatret: aftalt spill, snyd og bedrag, der utvider vores virkelighedsopfattelse. Vi forføres til at se noget som ikke er der – og så er det der. Uden tilskueren virkelig intet teater!”<sup>52</sup>

Innenfor den teatrale innrammingen tillates nesten enhver form for overskridelser av normene som natur, stat og samfunn har satt. Vi finner slik både en begrensende ramme og et overskridende innhold, men ikke alle former for overskridelser er tillatt. Både tilskuer og aktør er innforstått med fiksjonskontrakten dem imellom. Aktøren kan tøyne rammens grenser og overraske og sjokkere publikum, men kan ikke overskride rammene slik at spillet klapper sammen. I noen typer performanceforestillinger fra 1960- og 70-tallet gikk aktørene veldig langt i å vise virkelig virkelighet på scenen, ved for eksempel å skade seg selv eller andre fysisk, eller slakte levende dyr på scenen. På denne måten blir fiksjonskontrakten brutt. Man mister tilliten til at man som publikummer overværer en re-presentasjon ”som er innskrevet i en annen tidsdimensjon enn den daglige, der tiden synes opphevet eller med andre ord reversibel, noe som gjør det mulig for skuespilleren alltid å vende tilbake til utgangspunktet.”<sup>53</sup> Disse overskridelsene ødelegger teatraliteten, og publikum blir brått kastet tilbake over clivågen, og befinner seg i det samme rommet som aktøren, *den andre*, i det dagligdagse rom. Teatraliteten vil da bli brutt.

### 2.1.6 Mediering

Jeg vil trekke en parallell mellom det teatraliserte og det medierte. Vår opplevelse av ulike hendelser presentert i mediene er allerede mediert når vi konsumerer det. De presenteres innenfor en tolkningsramme, og med et ferdig blikk. Kameraet ser hendelsene på et vis *for* oss. Dermed kan vårt teatrale blikk også oppfattes som en form for mediering. Vi rammer inn en hendelse, og teatraliteten som oppstår fungerer som et filter, i den betydning at vi ser den aktuelle hendelsen gjennom det teatrale filteret. Når jeg i denne oppgaven snakker om en mediering, betyr dette derfor ikke bare den tekniske medieringen for eksempel fjernsyns- eller filmmediet påfører det som presenteres, men også vårt teatrale blikk og den innrammingen det

---

<sup>52</sup> Risum, Janne (1993): ”Verden vil bedrages. At forske i at se opført fiktion”, i: Live Hov (red.), *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater: 30

<sup>53</sup> Féral 1997: 16

påfører den aktuelle hendelsen eller opplevelsen. Hvis teatraliteten blir brutt, ødelegges mediet, og bare virkeligheten står tilbake.

Vi skaper ofte historier med en narrativ ramme rundt våre opplevelser. Vi teatraliserer hendelsene og skaper oss et fiksjonsunivers. Gjennom en nyhetssending organiseres den aktuelle hendelsen som presenteres fra en bestemt synsvinkel, og plasseres i en ramme –den medieres. Men noe av det spesielle med teatraliteten er at den nettopp ikke trenger å tilknyttes dramatiseringen og narrasjonen som for eksempel nyhetssendinger kan tilføre en hendelse. Teatraliseringsprosessen kan stå alene og uavhengig, fordi den ligger hos tilskueren.

Ifølge Evreinov er alle tilskuere til verden rundt seg, i dagliglivet, og ofte lager vi historier i etterkant av våre opplevelser, etter at vi har fått tenkt oss om. Hvis vi ikke lager narrativer kan virkeligheten bli vanskeligere å oppfatte og fordøye. Vi lager også ustanselig narrativer om oss selv, men kan ikke si at bare det som befinner seg utenfor narrasjonen virkelig er virkelig. Paul Ricoeur skriver i "Life in quest of narrative" (1991)<sup>54</sup> at det er en allmenn oppfattelse at livet har noe med fortellinger å gjøre, og for å karakterisere intervallet mellom fødsel og død, snakkes det gjerne om en livshistorie. Vi er avhengige av fortellingene om oss selv, selv om de er fulle av løgn.<sup>55</sup> Men det at vi ser hendelsene som film, slik at narrasjonen omskapes til noe filmisk i vårt hode, er kanskje nytt. Jeg ser filmen som en referanseramme som snurrer i en parallell verden, hele tiden side om side med den virkelige verden. Men er det bare den ene av verdenene som kan karakteriseres som virkelig? Jeg svarer med Anne Jerslev som i "Nu'ets affekt – Virkelighet, live-ness og katastrofisk intensitet i reality-tv" (2002), skriver at det er vår opplevelse av hva som er virkelig som likevel er det viktigste, og at denne opplevelsen av virkelighet kan være vanskelig å skille fra "dokumentariske sannheter".<sup>56</sup>

Noe av poenget i denne oppgaven vil være å utforske teatralitetsbegrepets analytiske potensiale i medieverdenen og i filmen. Det vil være en forskjell på fiksjonskontrakten i teater og i film. I filmens verden konstrueres et mer virkelig univers, og det stilles andre krav til blant annet naturlovene. Når man ser på film, er det viktig at alt ser helt virkelig ut, mens man godtar mer i teatret. La meg illustrere dette med to eksempler. Jeg så en skrekkfilm en gang, hvor det skulle være snø og kaldt ute. Men den snøen skuespillerne gikk på, var helt tydelig

---

<sup>54</sup> Ricoeur, Paul (1991): "Life in quest of narrative" i: David Wood (red.), *On Paul Ricoeur: Narrative and interpretation*. Routledge, London and New York

<sup>55</sup> Ricoeur 1991: 20

<sup>56</sup> Jerslev, Anne (2002): "Nu'ets affekt – Virkelighet, live-ness og katastrofisk intensitet i Reality-tv", i: Steffan Ericson og Espen Ytreberg (red.), *Fjernsyn mellom høy og lav kultur*. Høyskoleforlaget, Kristiansand: 243

bare dopapir. Fiksjonen brøt sammen. Senere så jeg *Hamlet* på Centralteatret og da de skulle begrave Ophelia, kastet de tøyestykker over henne. Dette skulle være jord. Jeg hadde ingen problemer med å akseptere tøyestykkene som jord – tvert imot fungerte det veldig fint, og illusjonen bestod. Mitt poeng er at det kan være lettere å leve seg inn i handlingen på film, men det fordrer at det vi betrakter ser helt virkelig ut. I teatret har vi ingen problemer med å akseptere noe som symboler på noe annet. Evreinov fordømmer det naturalistiske teatret til fordel for den teatrale illusjon, og skriver at av de tingene vi ser på en scene er det ikke deres ekthet eller naturlighet, men deres evne til å overbevise som skaper den teatrale illusjonen. Det er derfor ikke subjektet selv som skal vises i teatret, men et bilde på subjektet, og det er heller ikke selve handlingen som skal vises, men en representasjon av handlingen. For å tro på den teatrale illusjonen på en scene, må man ville at den skal være virkelig.<sup>57</sup>

## 2.2 Visuell normalitet, kollektive minner og vitnefølelse

### 2.2.1.1 Visuell normalitet

Et annet begrep jeg tar i bruk i forbindelse med teatraliseringsprosessen og min opplevelse av ulike verk eller hendelser, er visuell normalitet. Marit Paasche påpeker i essayet ”I sannhetens navn” (2004) at den billedstrømmen vi utsettes for hver dag, danner en visuell normalitet:

Der sansebilder avhenger av en erfaring av tid og rom, en handling, mangler de virtuelle bildene en slik forbindelse til virkeligheten. Den visuelle normaliteten virker som et substitutt for tid og rom, og gjør det mulig å omdanne rene virtuelle bilder, fra for eksempel nyhetssendinger, til erindringsbilder. Som Maurizio Lazzaroto<sup>58</sup> har påpekt i sin bok *Videofilosofia*, er det i stor grad TV-mediet som danner den visuelle normaliteten gjennom dannelsen av stereotypier, dikotomier og visuelle klisjéer, og disse danner igjen en slags kollektiv hukommelse eller et felles virkelighetsbilde.<sup>59</sup>

Visuelle uttrykk som ligner denne visuelle normaliteten, vil oppleves som mer sanne og virkelighetsnære enn de som avviker mer. Når vi snakker om å huske bestemte hendelser, for eksempel hendelser fra vår egen samtid som har fått status som historiske, stammer disse minnene egentlig ofte fra fjernsynsbilder, og de gir oss en følelse av å huske disse hendelsene subjektivt.

---

<sup>57</sup> Evreinov 1927: 141-145

<sup>58</sup> Italiensk sosiolog og filosof.

<sup>59</sup> Paasche, Marit (2004): ”I sannheten navn”, i: Stian Grøgaard m. fl. (red.): *Øye for tid: Om video, kunst og virkelighet*. Unipax, Oslo: 28

### 2.2.1.2 Kollektive minner

Den norske filmen *Boplicity* av Jan Knutzen<sup>60</sup> handler om 60-tallet, ungdommen, fjernsynsmediet og jazzmusikken, og er satt sammen av løsrevne, subjektive betraktninger med dokumentarisk tilsnitt. Jeg siterer Per Christensen i filmens kommentar: ”For mitt vedkommende falt ungdommen sammen med tv-alderen. Mine erindringer ligger i fjernsynets arkiver. Andre vil mene at fortiden var helt annerledes.”<sup>61</sup> Dette sitatet illustrerer hvordan minnene våre kan tilsvare det vi husker etter å ha sett hvordan fjernsynet fremstiller virkeligheten. Og selv om dette ikke alltid samsvarer med slik virkeligheten virkelig var, kan det likevel være disse minnene vi husker. Selv om jeg ikke ble født før i 1980, ”husker” jeg 60-tallet, fordi jeg har sett perioden fremstilt på film og tv så mange ganger. Vi har en felles minnebank, blant annet i fjernsynsarkivene, hvor våre kollektive minner er samlet.

Mordet på John F. Kennedy er et slikt kollektivt minne for de generasjonene som opplevde dette gjennom fjernsynsmediet – minnet er skapt av mediene. Er man av de som opplevde dette gjennom nyhetssendingene i fjernsynet, fortøner minnene om disse hendelsene seg, selv om selve opplevelsen vil være individuell, som identiske med andres minner om samme hendelse. Dette er fordi vi har blitt presentert for de samme bildene, den samme historien, den samme innrammingen.

### 2.2.1.3 Vitnefølelse

John Ellis’ bok *Seeing things* (2002)<sup>62</sup> handler om hvordan fjernsynsalderen har gjort oss til *vitner* til viktige hendelser i verdenshistorien. Disse hendelsene ville man uten tv aldri hatt mulighet til å ”kjenne på kroppen”. Realitykonseptet er vellykket i sitt mål om å gi publikum en følelse av å være vitne til en hendelse. Man får innblikk i en privat verden og noe autentisk som foregår uten manuskript, skriver Jerslev.<sup>63</sup> Dette gjør seg også gjeldende i en annen programform fra virkeligheten, nemlig nyhetssendinger. De aller første videobildene som ble vist den 11. september 2001, var ikke klippet, redigert eller manipulert – men vi ble vitner til disse hendelsene samtidig som de utspilte seg. Videoopptakene formidlet virkeligheten slik den så ut der og da. Videomediet er som et øye som ser motivet – hendelsene et videokamera fanger opp, blir subjektivt betraktet av dette ”øyet”, skriver Stian Grøgaard i innledningen til

---

<sup>60</sup> Knutzen, Jan (1994): *Boplicity: En personlig dokumentarfilm om 60-tallet i Norge*

<sup>61</sup> Fra filmen *Boplicity*. Min transkripsjon av Per Christensens kommentar slik den leses opp i filmen.

<sup>62</sup> Ellis, John (2002): *Seeing things: Television in the Age of Uncertainty*. I.B. Tauris Publishers, London- New York

<sup>63</sup> Jerslev 2002: 143-244

antologien *Øye for tid* (2004). I dag er videoen den mest tilgjengelige formen for opptak av virkelighet.<sup>64</sup> Videoopptakene fra den 11. september 2001 er kilden til at vi alle har en opplevelse av hendelsene denne dagen – vi føler en nærhet til dem. Nærheten gir oss en følelse av å ha vært vitne til dette avgjørende øyeblikket i verdenshistorien. 11. september har blitt en viktig del av våre kollektive minner. Flere av de bildene vi har sett skriver seg fra private, håndholdte videokameraer, med dårlig bildekvalitet. Vi får et blikk inn i menneskene bak videokameraenes opplevelse, noe som forsterker følelsen av å være vitne og til noe virkelig. Jerslev påpeker at opplevelsene blir sterkere jo mer virkelig virkelighetspreget er, og siterer medieforsker Henrik Søndergaard som sier: ”Jo dårligere billedkvaliteten er, jo mer synes vi at nærme os virkeligheden.”<sup>65</sup>

Basert på Ellis’ vitnebegrep, kan vi si at vi gjennom det 20. århundre har blitt *vitne til verden*. Vi vet mer og har sett mer av vårt eget århundre enn noen før oss. Vi har blitt brakt ansikt til ansikt med store hendelser, banale episoder, grusomheter og ulykker i vår egen tid, skriver Ellis. Vi har fått visuelle bevis på hendelser forskjellige steder i verden, og som Paasche påpeker, kan disse bildene omdannes til erindringer, nesten som om vi har opplevd alt selv.

Vitnefølelsen ble karakteristisk for kringkastingsfjernsynet, og liveoverføringer ga direkte og intim kontakt med publikum. I dag er paradoksalt nok nesten ingen TV-sendinger direkte, bortsett fra nyhetene, og etter endringene de siste tjuefem til tretti årene, er det nesten bare nyheter som i dag gir oss denne vitnefølelsen, skriver Ellis.<sup>66</sup> Nyhetssendinger er den programformen som i dag har beholdt live-aspektet fra fjernsynsalderens begynnelse. Nyhetene sendes direkte, slik at publikum ikke bare blir nær hverandre i et fellesskap, men også nær hendelsene i tid. Live-aspektet beholdes ved ikke å sende forhåndsinnspilte sendinger. Kringkastingsnyheter eksisterer i samme øyeblikk som sitt publikum og vet slik heller ikke mer om fremtiden enn dem. Denne her og nå-følelsen er en stor del av ”the process of witness”<sup>67</sup>, det å føle at man er vitne til noe viktig, at man ser det med egne øyne, skriver Ellis. Fjernsynet får slik en nøkkelrolle i den sosiale bearbeidelsen fordi den eksisterer ved vår side og holder oss i hånden. Det oppstår et fellesskap som går på å være sammen uten å være

---

<sup>64</sup> Grøgaard, Stian(2004): ”Innledning”, i: Stian Grøgaard m. fl. (red.): *Øye for tid. Om video, kunst og virkelighet*. Unipax, Oslo: 7-8

<sup>65</sup> Søndergaard i Jerslev 2002: 243

<sup>66</sup> Ellis 2002: 33

<sup>67</sup> Ellis 2002: 75



sammen, da vi opplever og bevitner hendelser simultant med millioner av andre fjernsynsseere.<sup>68</sup>

## 2.3 Metodisk fremgangsmåte

Min fremgangsmåte i denne oppgaven vil være av analytisk, deskriptiv karakter. Jeg har hittil i dette kapittelet presentert den overordnede teorien jeg skal anvende på de ulike analyseeksemplene. Jeg skal videre gå gjennom de tre analyseeksemplene som hver på sin måte belyser diskusjonen av problemstillingen, hvor jeg spør om det teatrale og det autentiske nødvendigvis trenger å være gjensidig utelukkende, og hvordan disse antatte motsetningene bidrar til publikums opplevelse av ”verkene”. Hensikten er ikke å gi en fullstendig analyse av eksemplene for å komme til kjernen av dem, men å si noe om oppgavens tema: teatrale iscenesettelser av fiksjon og virkelighet.

Hva gjelder metode, vil jeg si noe om det å analysere på et personlig grunnlag. Både analysen og teatraliseringsprosessen baseres på personlige opplevelser. Jeg snakker om publikums forståelse av de tre ”verkene”, basert på min egen opplevelse av dem og mitt teatrale blikk. På bakgrunn av teoritilfanget og problemstillingen blir det nødvendig med en slik personlig synsvinkel. Dette vil jeg illustrere med Evreinovs ”Theatre of five fingers”<sup>69</sup>: Evreinov snakker her om ”lille Vierochkas teater”. Den lille piken han forteller om, er bare fire år gammel, og hun har et lite teater helt for seg selv. Dette er et virkelig teater, skriver Evreinov, og ikke noe som bare ligner teater. Ingenting ved det er lite overbevisende eller usant, men snarere nettopp meget overbevisende, og akkurat slik det burde være. Iscenesetter og tilskuer er her slått sammen i én person, og Evreinov hevder at det er i dette at den teatrale illusjonens hemmelighet ligger. Det er en ny forestilling som spilles hver gang, og dette lille teatret greier seg helt fint uten publikum. Faktisk er det ønskelig at det ikke skal finnes noe publikum, skriver Evreinov. Men siden jenta spiller for seg selv, blir hun jo selv publikum, og jeg mener at man da til en viss grad kan snakke om et tilstedeværende publikum. Man kan ta fra den lille jenta alle dukkene og lekene hennes, men det lille teatret kan man aldri røre – det består av de fem fingrene på den venstre hånden hennes. Hver av de små fingrene har navn: Tommelen er onkel Vova, pekefingeren er Tante Tanya, langefingeren er Fedya (en høy college-gutt), ringfingeren er Mamma og lillefingeren er Petya. Blant disse små, faste karakterene utspiller det seg intriger og komedier, og her trengs ingen kostymer, rekvisitter, scene eller sal.

---

<sup>68</sup> Ellis 2002: 74

<sup>69</sup> Evreinov 1927: 42

Hvis vi for et øyeblikk tenker oss at jeg er den lille jenta Evreinov beskriver, forstår vi hvorfor opplevelsen av det teatrale blir så subjektiv. Jeg betrakter det teatrale i ”hånden” rett fremfor meg, samtidig som jeg også er skaperen av teatraliteten. Min opplevelse av *The Black Rose Trick Hotel*, *Tore på sporet* og *11. september 2001* er bare min. Jeg vet ikke om andre ser og opplever det samme som meg. Jeg må derfor på bakgrunn av min egen oppfattelse av de tre analyseeksemplene si noe om hva som gjør at de oppleves som autentiske, teatrale eller iscensatte. Det er jeg som teatraliserer det autentiske eller opplever det fiksjonelle som virkelig, teatralt eller begge deler. Men jeg vil også se etter det allmenngyldige i min egen teatralisering, og undersøke om det er trolig at andre kan oppleve hendelser på bakgrunn av mine funn. Jeg vil bruke teatralitetsteoriene som et slags *travelling concept*. Med dette mener jeg at jeg vil ta teatraliteten med meg gjennom hele oppgaven, for å undersøke om den kan anvendes på så ulike eksempler som mine analyser representerer. Teatraliteten som begrep tar farge av omgivelsene og betyr derfor ikke nøyaktig det samme i alle sammenhenger. Det er selve teatraliseringsprosessen slik jeg har definert min anvendelse av den, som *er* min metode – å teatralisere det jeg undersøker.

## Første analyseeksempel

Usually, people say that a truly artistic show will always be unique, impossible to be repeated: never will the same actors, in the same play, produce the same show. Theatre is Life.

People also say that, in life, we never really do anything for the first time, always repeating past experiences, habits, rituals, conventions. Life is Theatre.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Augusto Boal i: Schechner, Richard (2002): "Terrorism and Performance" i: *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, London and New York



## Kapittel 3 *The Black Rose Trick Hotel* – på grensen mellom teatret og livet



Foto: *The Black Rose Trick Hotel*.<sup>71</sup>

Jeg befinner meg i et stort hotell. Det er tung mystikk i luften, og jeg forsøker å finne frem i gangenes labyrinter. For det er jeg som har hovedrollen. Jeg befinner deg i *The Black Rose Trick Hotel*. Her har man mulighet til å glemme alt det dagligdagse for en liten stund og bevege seg på grensen mellom fiksjon og virkelighet, men man må tørre å sette virkeligheten på spill når man besøker hotellet. Tradisjonelt teater oppleves gjennom ører og øyne. I en

performanceinstallasjon, som kunstneren selv kaller dette verket, kan man oppleve gjennom flere av sansene: luktesansen, berøring og fysisk nærvær, smakssansen og ens egen bevegelse gjennom rommet. På samme måte kan det også oppstå følelser: tiltrekning, sinne, sjalusi mellom medvirkende og publikum og de medvirkende imellom. Som publikummer har man mulighet til å bli dratt inn i installasjonen på flere nivåer, og det er uforutsigbart hva som kan hende i den enkeltes historie fra *The Black Rose Trick Hotel*.<sup>72</sup> Informasjon som dette var alt jeg hadde å forholde meg til før jeg reiste til Malmø for å oppleve *BRT*, iscenesatt av den danske konseptkunstneren Signa Sørensen<sup>73</sup> – en performanceinstallasjonen som pågikk 24 timer i døgnet, ti dager i mars 2005.

### 3.1 Historisk kontekst

Performance og performance art er begreper som brukes om hverandre. Dette skriver Marvin Carlson i sin bok *Performance – a critical introduction* (2004).<sup>74</sup> I løpet av 1960- og 70-årene ble performance art anerkjent som en selvstendig kunstform, og det første litterære verket om performansens historie ble utgitt av RoseLee Goldberg i 1979, hvor hun definerte performance som "[...] live art by artists". Carlson siterer Goldberg: "The History of

<sup>71</sup> Alle bildene i dette kapittelet er hentet fra *BRT*. De finnes tilgjengelig på <http://signa.dk/blackrose> (15.10. 2006) Jeg har fått bildene tilsendt av Arthur Köstler, med tillatelse til å bruke dem i oppgaven. Det er ikke oppgitt fotograf for hvert enkelt bilde, derfor krediteres alle fotografene som er tilknyttet prosjektet, og jeg oppgir dem bare i denne noten. Fotografene er: Flopper, Jessica Frank, Erich Goldman, Egor Jagunov, Caitlin Mooney, Daniel Navarro og Signa Sørensen.

<sup>72</sup> Axelsen, Sanne Vils (2005): "Fiktion eller virkelighet" i *Guided* nr. 5 forår 2005: 48-49

<sup>73</sup> <http://signa.dk/blackrose> (12.08. 2006)

<sup>74</sup> Carlson, Marvin (2004): *Performance: A critical introduction*. Routledge, New York and London

performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms.”<sup>75</sup>

### 3.1.1 Performance

Performance og performance art vokste enormt i omfang i løpet av 1970- og 80 årene, i Vest-Europa og Japan så vel som i USA, og vokste også i popularitet både i mediene og hos publikum. Performance art er vanskelig å definere fordi det er komplekst, variert og allestedsnærværende.<sup>76</sup> Artister og kritikere jobbet for å definere denne nye genren som dukket opp overalt, og teatret ble ofte brukt som en motsetning. Da man skulle forsøke å finne en definisjon på hva performance var, ble det påpekt at stedet eller spilleplassen som ble brukt til performance art, ofte fortonte seg som en slags ”arbeidsplass”. Spilleplassen lignet altså mer på en arbeidsplass enn en formell teatersetting eller scene, og performancekunstnerne unngikk det tradisjonelle teatrets psykologiske dynamikk og dramatiske struktur til fordel for kroppens tilstedeværelse og bevegelse. Men sammenhengen mellom teater og performance ble likevel ikke så lett å se bort fra: ”The very presence of an audience watching an action, however neutral or non-matrixed, and presented in whatever unconventional space, inevitably called up on associations with theatre.”<sup>77</sup>

I dette sitatet dukker begrepet *non-matrixed* opp. I blant annet *Happenings and other acts* (1995)<sup>78</sup> beskriver Michael Kirby begrepene *matrixed* og *non-matrixed*. Matrixed performance er når tid og sted som etableres på scenen avviker fra publikums tid og sted. En skuespiller på et teater vil som regel være matrixed – han spiller en annen enn seg selv.<sup>79</sup> I non-matrixed performance trenger ikke performanceartisten å agere innenfor en annen tid eller et annet rom enn det virkelige – han befinner seg innenfor samme tid og sted som sitt publikum, og han spiller som regel ikke.<sup>80</sup> Ulike former for non-matrixed performance finner sted utenfor teatret, som for eksempel happenings som jeg vil komme tilbake til senere. Også tyrefekting vil være non-matrixed, skriver Kirby, mens klovnen i høyeste grad er matrixed.

---

<sup>75</sup> Goldberg i Carlson 2004: 84

<sup>76</sup> Carlson 2004: 110. Jeg henviser til Carlson: *Performance: a critical introduction* (2004), og Schechner: *Performance studies: An introduction* (2002) og *Performance Theory* (2003) for en nærmere diskusjon og problematisering av performancebegrepet.

<sup>77</sup> Carlson 2004: 114

<sup>78</sup> Kirby, Michael (1995): ”Happenings. An introduction” og ”The New Theatre”, i: Mariellen R. Sandford (red.), *Happenings and Other Acts*. Routledge, London and New York

<sup>79</sup> Kirby 1995: 7

<sup>80</sup> Kirby 1995: 8

Men grensene er også ofte flytende mellom det som er matrixed og non-matrixed, som for eksempel på en nattklubb.<sup>81</sup>

Performancekunsten fortsatte å utvikle seg utover på 1970- og 80-tallet med stadig varierende uttrykk. Om det ikke ble mainstream i samtidskunsten, ble performancekunst etter hvert en del av folks bevissthet, selv om forestillingene fremdeles ble laget av og for et smalt kunstnerisk samfunn.<sup>82</sup> Performance og happenings, som jeg straks vil komme tilbake til er former som ville unndra seg det fiksjonelle ved å gå bort fra den skrevne teksten, og heller flytte fokuset over på andre ting, som kroppen og rommet. Også her er forholdet mellom det autentiske og det fiksjonelle problemstillinger, som en parallell til oppgavens hovedproblemstilling.

Inne i *BRT* er det, som i performanceforestillingene fra 1960- og 70-tallet, meningen at verket skal oppleves som virkelig, i den forstand at man skal ha virkelige opplevelser som skal vekke virkelige følelser. Forskjellen er at på 1960- og 70-tallet skulle performansen *virkelig* være virkelig, og ikke en fiksjon man levde seg inn i – den skulle være non-matrixed. *BRT* utgir seg ikke for å være ikke-fiksjonelt, verket er matrixed, men intensjonen er at gjestene skal tørre å la fornuften fare, og trass sin rasjonelle motstand oppleve ekte følelser i sitt møte med verket. For noen kan nærheten i verket, til aktørene og til historiene, bli så komplisert at man skaper en avstand enten man vil det eller ikke. Man tar avstand til verkets intime karakter ved å betrakte det hele fra utsiden, og man betrakter de andre som om de befant seg i en annen verden. Som publikummer betrakter man denne fremmede verdenen fra den andre siden av clivågen.

#### 3.1.1.1 Historisk performance: "Living History"

Parallelt med denne formen for kunst utviklet det seg også andre fenomener – kunstformer som lå på siden av denne tradisjonen, og som bidro til at den allmenne interesse for performance vokste. En av disse var det kulturelle fenomenet som i USA ble kjent som *Living History*. Dette har sin bakgrunn i en form for historisk performance, hvor aktørene levde i en bestemt historisk tid, og "handlingen" var sentrert rundt det dagligdagse og folks dagligliv. Det første eksemplet på dette finner vi i Stockholm så langt tilbake som i 1881, hvor *Skansen* ble skapt. *Skansen* var et utendørs museum som hadde samlet historiske strukturer fra hele Sverige, og omgitt det med tids- og stedsriktig flora og fauna. Idéen om en museumslandsby

---

<sup>81</sup> Kirby 1995: 7

<sup>82</sup> Carlson 2004: 110

med levende, kostymerte innbyggere ble senere spesielt populært i USA. I begynnelsen representerte skuespilleren for eksempel ulike typer eller yrker, som smed eller snekker, men sent på 1960- og tidlig på 1970-tallet tok man konseptet et skritt videre. Det ble da for hver enkelt "innbygger" utviklet en egen personlighet, en fullstendig biografi, tids- og stedsriktig aksent og dermed muligheten til å konversere med besøkende tilskuere i detalj om eget fiktivt liv.<sup>83</sup> *BRT* har røtter tilbake til denne tradisjonen – handlingen drives ikke av et manus med skrevne replikker, men publikum deltar selv, og kan være med og styre samtaler og handlinger med de medvirkende, som i sin tur kan fortelle livshistorien til sin egen rollefigur.

### 3.1.1.2 Eksperimentell performance

*BRT* skriver seg også delvis inn i en tradisjon innenfor eksperimentell performance, kalt *site-specific performance*, som utviklet seg i Amerika og Europa utover på 1970- og 1980-tallet. Enorme performanser ble iscenesatt på ikke-teatrale spilleplasser. Disse stedsspesifikke multimedieoppsetningene hadde ofte enorm besetning bestående av aktører og iscenesettere. Omgivelsene hvor performansen skulle finne sted, ble konstruert, nesten som store filmsett, skriver Carlson. Ukonvensjonelle spillesteder ble tatt i bruk, som for eksempel tomme fabrikklokaler og lignende.<sup>84</sup> *BRT* ble iscenesatt i et forlatt fabrikklokale, som ble omskapt til et treetasjers fiksjonsunivers, der 50 svenske, danske og tyske performanceartister levde sine liv non stop i ti dager, side om side og i samspill med sitt publikum.<sup>85</sup>

Som publikummere kunne vi leve oss inn i historiene og atmosfæren i *BRT*, vi kunne leve i verket i hele perioden performansen var iscenesatt, og vi kunne leve som om våre roller var virkelige personer i dette "fiktive universet", slik Sørensen selv betegner det.<sup>86</sup> Dette fiksjonsuniverset er konstruert av en kunstner, men selv om handlingene som utspiller seg inne i verket, ikke er en del av hverdagslivet – verken vårt eller performanceartistenes<sup>87</sup> – kan man neppe si at *handlingene* er fiktive. Det som skjer i *BRT* er virkelig for dem som opplever det. Man er ikke bare vitne til fiktive historier, som for eksempel på film eller i teatret i tradisjonell forstand, men erfarer hendelsene på kroppen og er med på å påvirke de episodene

---

<sup>83</sup> Carlson 2004: 108

<sup>84</sup> Carlson 2004:117-118

<sup>85</sup> <http://signa.dk/blackrose> (01.08. 2006)

<sup>86</sup> Axelsen 2005: 49

<sup>87</sup> Dette er en sannhet med modifikasjoner. Det vil ikke være riktig å si at performanceartists arbeid ikke har noe med deres hverdag å gjøre. Deres liv og virke er ofte tett vevet sammen. Se kapittel 5, hvor det er trukket en parallell mellom performanceartister og terrorister. Men dette gjelder først og fremst for non-matrixed performanceforestillinger. *BRT* er imidlertid matrixed – performanceartistene var ikke "seg selv", men spilte roller, og en annen tid ble etablert, selv om klokketiden var den samme som i verden utenfor – ett døgn var ett døgn.



som utspiller seg. Når man befinner seg inne i verket, er det man opplever i høyeste grad reelt, selv om handlingen er iscenesatt i et fiksjonsunivers, og selv om vi trer inn i roller som ligger utenfor dagliglivet. Jeg som publikummer forsøkte først og fremst, og spesielt til å begynne med, å være anonym. Likevel trådte jeg inn i en rolle for å kunne konversere med aktørene, selv om rollen egentlig var like mye for min egen del og inne i mitt eget hode. Masken, slik Sennett beskriver dens viktighet for at vi skal kunne spille roller i det sosiale liv, ble også her avgjørende for å kunne delta i verket – en maske som skjulte selvet.

### 3.1.2 Happenings

En performanceforestilling som tar i bruk flere ulike materialer, som film, dans, høytlesning, musikk og så videre, som finner sted i separate rom eller atskilte seksjoner, og som hovedsakelig er non-matrixed, er en *happening*.<sup>88</sup> Et viktig bidrag i moderne performancehistorie var Alan Kaprows visning av *18 happenings in 6 Parts* i The Reuben Gallery i 1959. Begrepet happenings ble med dette etablert i pressen, og store deler av performancekunsten som ble laget de påfølgende årene, ble karakterisert som nettopp happenings, selv om kunstnerne selv ikke ønsket denne betegnelsen. I denne første happeningen satt publikum, bare spesielt inviterte, i tre separate rom, hvor seks forskjellige, fragmenterte hendelser ble fremført simultant i de tre rommene. Kaprow valgte betegnelsen happening fordi han ville at navnet skulle indikere noe som skjedde spontant. "Something that just happens to happen."<sup>89</sup> Likevel hadde *18 happenings in 6 Parts*, som mange lignende forestillinger, et manus, og det var innøvd og kontrollert til fingerspissene. I *Performance Art: From Futurism to the Present* (1988)<sup>90</sup> skriver RoseLee Goldberg om invitasjonene som ble sendt ut, hvor Kaprow skrev at publikum både ville bli en del av happeningen og simultant erfare den. Kort tid etter den første annonseringen mottok flere av de som hadde blitt invitert, mystiske plastikkonvolutter. Konvoluttene inneholdt blant annet papirbiter, fotografier og utklippede figurer. De ble også vagt forespeilet hva som ventet dem: "there are three rooms for this work, each different in size and feeling.... Some guests will also act."<sup>91</sup>

#### 3.1.2.1 "Street art"- spor i byen.

Kaprows invitasjoner til happeningen *18 happenings in 6 Parts* har likhetstrekk med markedsføringen av *The Black Rose Trick Hotel*. I markedsføringen av *BRT* var hensikten den

---

<sup>88</sup> Kirby 1995: 34

<sup>89</sup> Carlson 2004: 105

<sup>90</sup> Goldberg, RoseLee (1988): *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames and Hudson, London

<sup>91</sup> Goldberg 1988: 128

samme som hensikten med innbydelsene til denne første happeningen i 1959 – å vekke publikums interesse, og gi dem en vag anelse om hva som kunne vente dem hvis de oppsøkte dette underlige hotellet. En historie fra *BRT* kunne innledes idet man fant en gjenstand fra hotellet og begynte å undres over hvor den kom fra. Det ble nemlig i forkant av prosjektet plassert ”effekter” fra hotellet ute i den københavnske virkelighet, som del av et større gatekunstprosjekt:

De mange forskjellige genstande er alle spor som peger på hotellet. Der er nøgler, sæber, mystiske pakker og konvolutter med forskjellig indhold og meget andet. Vi ønsker at skabe en mystikk omkring hotellet, at slå en stemning an omkring det allerede før vi starter. Alle gjenstandene er i samme triste lidt østbloksagtige stil. Folk der finner dem vil forhåpentlig blive nysgerrige og måske selv begynde at opbygge historier. Tingene vil spore oss inn på ukendte historier. Din historie kan begynde når som helst.<sup>92</sup>

Sporene som ble plassert ute i gatebildet, fungerte som en slags invitasjon, og i likhet med Kaprows invitasjon ga de publikum små hint som skulle vekke nysgjerrigheten for hva dette kunne være. Mye av det som ble skrevet om prosjektet i forkant, i aviser og magasiner, har også likhetstrekk med Kaprows invitasjon. Uten å røpe for mye fortelles det at ”noen av gjestene også vil komme til å medvirke”, hvilket er tilfellet også i *BRT*. Avhengig av hvor mye man tør å miste fotfestet, kan man bli en del av hotellets mange og spennende historier. Fiksjonen *BRT* ble forsøkt infiltrert i folks hverdag, i det virkelige livet.

### 3.2 Mitt møte med *BRT*



Da jeg reiste til Malmø for å bruke tre dager i performanceinstallasjonen *BRT*, hadde jeg på forhånd lest om prosjektet og tidligere prosjekter av samme kunstner. Jeg visste derfor noe om hva som ventet meg. Selv om opplevelsen av verket skulle vise seg å bli annerledes enn jeg hadde forestilt meg, var min forventning til å skulle delta i eller se en slags forestilling i seg selv nok til at jeg opplevde *BRT* som svært teatralt fra det

øyeblikket jeg kom innenfor dørene. Den teatrale distansen, kløften mellom meg selv og

---

<sup>92</sup> Signa Sørensen i: Axelsen 2005: 49

aktørene som jeg opplevde i verket de første timene jeg tilbrakte der, skulle moderes noe med tiden, men opplevelsen av verket som teatral fiksjon forlot meg aldri.



Arthur Köstler som Generalen

Historiene i installasjonen tar utgangspunkt i det gåtefulle hotellet, og forskjellige historier utspilte seg i eksempelvis restauranten, resepsjonen og det tilknyttede sykehuset. Akkurat som historiene er hotellet unikt, for det kunne kun oppleves i disse ti dagene i mars. Hotellet er konstruert i en stil som leder tankene til det tidligere Øst-Europa, med et uniformert militære som minner om filmfigurer fra 2. verdenskrig, hvor alt fra interiør, kostymer, små detaljer, lys og stemning minnet

om en filmproduksjon med 2.verdenskrig som tema. ”Bygningen er meget spesiell og meget labyrintisk. Der er mange forskjellige rum på hver av de tre etager – hvert eneste rummer et hav av detaljer,” forteller Signa Sørensen.<sup>93</sup> Publikum kunne døgnet rundt gå på oppdagelse i hele bygningen. Man kunne kikke inn til stuepikene, se seg om på kjøkkenet og i de forskjellige værelsene. Det er lov å rote i skuffer, kikke i skap og snakke med beboerne.<sup>94</sup> I *BRT* fungerer installasjonen som en setting for performancen. Tilskueren blir invitert inn i en relasjon med verket, der de får delta i skapelsen, produksjonen og fullførelsen av det. Her vektlegger også Sørensen tilskuerens egen performance i rommet og i interaksjon med aktørene i verket.



Alle rommene var overvåket av videokameraer, og videobildene vist på gamle fjernsynsapparater som er en del av interiøret rundt om på hotellet. Videoinnslagene ble laget underveis av en aktør som hadde en slags journalistisk rolle, da hun filmet enkelte hendelser med et gammelt håndholdt videokamera, og redigerte dette sammen til små dokumentariske snutter.

---

<sup>93</sup> Sørensen i: Axelsen 2005: 49

<sup>94</sup> Axelsen 2005: 49

Det spesielle med denne installasjonen er at publikum dras med inn i den. Barns evne til å forvandle seg selv til prinsesser og omgivelsene til et eventyr har inspirert Sørensen til forsøke å få voksne til å gi slipp også.<sup>95</sup> Evreinov ville kanskje beskrevet Sørensen som en katalysator for å få mennesker til å transformere. Grensene mellom publikums virkelighet og fantasi utfordres, da alt foregår i *realtid*, for tiden (klokketiden) i verden utenfor er den samme som inne i verket. Dette er på en måte et paradoks, for *BRT* er matrixed samtidig som det spilles i *realtid*. Men den historiske tiden inne i verket er imidlertid ikke den samme som i verden utenfor – det var åpenbart året ikke var 2005. Publikum som virkelige personer beveger seg i dette fiksjonsuniverset:

Bevidstheden om, at man lader sig forføre af fiktive eller semi-fiktive konstruktioner kan enten spærre for indlevelsen – når man lukker sig, lukker værket sig – eller åbne opp for en ny oplevelse. Man er nødt for at miste fodfæstet for at kunne blive grebet. Men den eksistensielle svimmelhed man oplever, når man lader sig forføre på trods af sin egen rationelle modstand, er det, der virkeligt intensiverer oplevelsen.<sup>96</sup>

Handlingen på hotellet kan ses som virkelig innenfor fiksjonens rammer, som en ”virkelighet-på-lik-som”. Opplevelsene man som deltakende publikummer har, er reelle i møtet med karakterene og stemningene i verket, samtidig som man vet at man spiller en *rolle*. Som publikummer forsøker man å skape seg en karakter som skal passe inn i prosjektet, og passe sammen med karakterene. Jeg vil i det følgende undersøke hvordan vi opplever handlingen i selve verket, og hva som styrer vår opplevelse av iscenesettelsen *BRT*. Er det med en kritisk distanse eller uforbeholden innlevelse vi konsumerer verket?

### 3.2.1 Å dokumentere verket

Det vil være umulig å dokumentere et prosjekt som *The Black Rose Trick* på en fullt ut tilfredsstillende måte. Dette er fordi verket må erfares fysisk, og fordi selve opplevelsen av det er viktig for denne oppgaven. Det fysiske *BRT* er og blir forgjengelig, og vil aldri kunne erfares igjen. Men selv om verken fotografi eller film vil kunne fange atmosfæren i kunstverket, vil det være en god kilde for å huske hvordan det opplevdes å være i hotellet, og en hjelp til å beskrive dette fenomenet for andre. I tillegg kunne denne installasjonen erfares på en annen måte enn ordinært teater, for selv om opplevelsen av *BRT* også hadde begrenset varighet, kunne tilskuerne komme og gå som de ville i ti dager, og de fikk på den måten større

---

<sup>95</sup> Axelsen 2005: 49

<sup>96</sup> Axelsen 2005: 49

handlefrihet i sitt møte med verket. Dette ga tilskueren større rom for refleksjon, da de kunne vende tilbake og selv utforske nye sider ved verket hvis det ble aktuelt: Tina E. R. Hanssen skriver i sin hovedoppgave *Fra performance til installasjon* at installasjonsmediet åpner for en ny form for kommunikasjon inne i verket, hvor atmosfæren eller det stemningsladede betones.<sup>97</sup> På den annen side kan det argumenteres for at ved at man i ti dager kunne komme og gå som man ville, og fordi det var fysisk umulig å få med seg hva som skjedde i de ulike rommene i de ulike etasjene på samme tid, skapte dette et uoversiktlig verk for tilskueren. Hvis man sitter på sitt sete og ser en forestilling på en scene fra a til å, vil man kunne få med seg alt som skjer. Men i *BRT* kunne en betrakter aldri få oversikt over hele handlingen, som verken var lineær eller enhetlig. Simultane hendelser gjorde at man stadig gikk glipp av noe. Men det var spennende å nøste tråder for stadig å få fatt i nye sammenhenger og danne seg sitt eget bilde av relasjoner og handling. På denne måten ligner *BRT* på Kaprows første happening. De ulike handlingene i verket utspilte seg simultant, og man kunne ikke være alle steder på en gang.

### 3.3 En analytisk beskrivelse av *BRT*



Fra resepsjonen. Miss Black Rose i midten

Mitt første møte med *BRT* ble gjennom resepsjonisten, en meget formell og høflig ung mann, og det første som slo meg da jeg kom innenfor dørene, var at dette var svært teatralt – en uttalt teatralitet, i form av en villet teatralitet med et ønske om å spille og iscenesette, slik Gran beskriver det. Jeg betraktet alt som skjedde med avstand, følte meg fremmed, og synes til å begynne med at det var vanskelig å forholde meg til karakterene i verket. I det materialet som kunne

leses om *BRT* i forkant av prosjektet, blant annet på *BRT*s hjemmeside,<sup>98</sup> ble det ikke lagt skjul på at prosjektet var iscenesatt av kunstneren Signa Sørensen. Men med det samme man entret bygningen, var åpenheten rundt *BRT* som fiksjon forsvunnet. Teatraliteten var fremdeles uttalt, i den forstand at den var selvsagt – spillet og iscenesettelsen var tydelig, men inne i verket ble spillet aldri brutt. *BRT* rommer begge formene Gran beskriver innenfor den

<sup>97</sup> Hanssen, Tina Elizabeth Rigby (2004): *Fra performance til installasjon: en diskusjon av Mona Hatoums installasjonskunst i lys av tidligere performancearbeid*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo: 22

<sup>98</sup> <http://www.blackrosetrick.com/index.php?id=about> (02.03. 2005)

uttalte teatraliteten: *BRT* er en fiksjon, som er opplagt og synlig teatral, slik Grans eksempler på uttalt teatralitet, dragshow og musicalfilmer, også er. De ser iscenesatte ut uten å forsøke å skjule det, og det dreier seg her om iscenesettelse av fiksjon. Jeg vil plassere *BRT* i krysningspunktet mellom denne første formen for uttalt teatralitet, som er fiksjonell og iscenesatt uten å forsøke å skjule det – den er matrixed, og Grans andre eksempel på uttalt teatralitet, som er av ikke-fiksjonell karakter. Dette siste eksemplet er karnevalet, som handler om utkledning og forvandling – og denne formen er non-matrixed. Utkledning og forvandling er også en del av musicaler, men her står selve spillet også i fokus. *BRT* har kvaliteter fra begge formene. Teatraliteten i verket er *villet*, med ønsket iscenesettelse og spill, slik som i musicalfilmer, men *BRT* peker ikke på sin egen iscenesettelse innenfor verket på den samme måten. *BRT* handler også om utkledning og forvandling, slik som i karnevalet, men kan ikke av den grunn karakteriseres som ikke-fiksjonelt, slik Gran betegner karnevalet. Dermed står en blanding igjen av uttalt teatralitet av fiksjonell karakter, hvor iscenesettelsen og spillet er viktig, men også hvor utkledningen og forvandlingen spiller en rolle. *BRT* blir liggende på grensen mellom en villet teatralitet og en villet autentisitet, og mellom en uttalt og uuttalt teatralitet, med et ønske om å gi publikum en opplevelse av teatraliteten som autentisk.

Aktørene i *BRT* agerte i sine roller hundre prosent, tjuefire timer i døgnet. Da måtte man spille med som best man kunne og lære seg spillereglene underveis, uten å stille for mange spørsmål. Her ble det teatrale mer underforstått enn uttalt. At aktørene var hundre prosent i rollen til enhver tid, ble for meg til å begynne med kunstig fordi dette forsterket min rolle som totalt utenforstående. Det var aktørene som hele tiden hadde kontrollen over situasjonen, og gjestene måtte henge med så godt de kunne, og forsøke å få fatt i alle historiene som levde i verket, stadig på leting etter en overordnet historie. Som gjest måtte man selv danne seg en historie i verket – en egen historie, som ingen kunne si var rett eller gal. Verkets betydning ligger i hver enkelts opplevelse. Det er vår egen og hver enkelts oppfattelse av hva som er virkelig og hva som er fiksjon, som har betydning for vår opplevelse av verket. For som sagt er ”[v]irkeligheden [...] en *oplevelse* af virkelighed, en effekt og en affekt, mere end dokumentarisk sandhed.”<sup>99</sup>

### 3.3.1 Innskrivning

Gjestene, det vil si publikum, måtte registrere seg før de mottok et identifikasjonskort, et pass, som man måtte være forberedt på å vise frem til det militære om de skulle ønske å kontrollere

---

<sup>99</sup> Jerslev 2002: 243

den enkeltes identitet. Deretter ble man henvist til foajeen hvor man skulle fylle ut et skjema om seg selv og gi opplysninger om navn og adresse, øyenfarge, høyde, sykdomshistorie og lignende. Etter noe venting i foajéen ble de senest ankomne gjestene tatt med inn i noe som minnet om et gammelt klasserom, hvor vi sammen med en av stuepikene måtte delta i en slags innskrivningsseremoni.<sup>100</sup> Dette var spennende – ingen visste hva som ventet.



Fra innskrivningen

Blant de andre gjestene var mange sammen i par. Jeg var alene. Det virket som de andre heller ikke var vant til denne type teater, og at det de ventet seg var en litt annerledes kveld i teatret. Under innskrivningen holdt stuepikene sterk disiplin, de var nesten overdrevent frøkenaktige og flere fikk tilsnakk. Det var vanskelig å fatte hvordan det var best å oppføre seg, da man helst skulle legge igjen *seg selv* på utsiden samtidig som man ikke kjente spillet på innsiden. Men innskrivningen var også

første skritt mot å føle seg mer inkludert i handlingen. I løpet av de neste par døgnene, ble kløften mellom meg selv og aktørene mindre. Jeg tror opplevelsen av *BRT* ble ganske annerledes hvis man, som meg, var der alene. Det ble færre elementer som kunne forstyrre innlevelsen og opplevelsen, og mange vil føle seg bundet og brydd hvis noen en kjenner ser at en lar seg rive med. Alle måtte gjennom innskrivningen før vi fikk komme forbi resepsjonen og inn i hotellet, og dette første møtet med verket var avgjørende for å få iscenesettelsen av *BRT* til å fungere. Her ble gjestene ”lært opp” i hvordan oppføre seg, men dette ble gjort innenfor rammene av fiksjonen – vi skulle forberedes på hva som ventet oss i verket. Alle snakket engelsk på hotellet. Den andre dagen jeg tilbrakte der, kom jeg i snakk med en svensk fotograf som også var gjest, men vi snakket ikke mye om hva dette egentlig var. Vi utvekslet erfaringer og fortalte hverandre historier vi hadde snappet opp i korridorene. Det pussige med dette var at selv uten noen av aktørene tilstede, gikk vi bare til en viss grad ut av de rollene vi hadde trådt inn i, og selv om vi ville forstått hverandre hvis vi snakket henholdsvis norsk og svensk, fortsatte vi konversasjonen på engelsk. Dette opplevde jeg som teatralt i seg selv.

---

<sup>100</sup> Innskrivningene ble holdt med jevne mellomrom, som en slags byråkratisk inngang til hotellet. Hvis man ankom hotellet for første gang når en innskrivning allerede var i gang, måtte man vente til det kom nok gjester til å gjennomføre en ny innskrivning, før man fikk bevege seg forbi resepsjonen.



Alle gjestene måtte skrive under på at de aksepterte å forholde seg til en rekke regler. For eksempel skulle man aldri sette seg til motverge eller stille spørsmål ved hvorfor det militære ved hotellet ønsket å se passet ditt, eller avhøre deg i hotellets kjeller, hvor deres base var. Det var heller ikke lov til å bli synlig beruset. De solgte alkohol i hotellets lounge, en bar akkurat slik den burde være: Røykfull, med tung rød fløyel og gambling. Det er sånn jeg tenker meg at det ville være å befinne seg i en hotellounge på slutten av 1930-tallet – på film.

### 3.3.1.1 Fascismens estetikk



Alle rommene var overvåket i det autoritære *BRT*

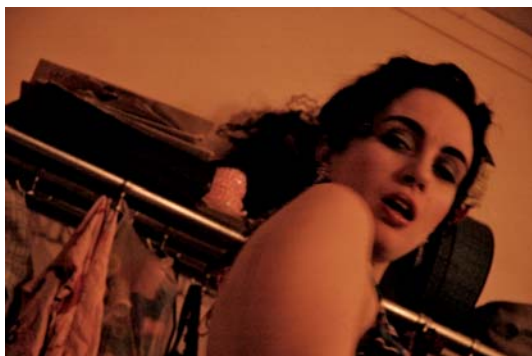
Detaljene i *BRT* var viktige, i den forstand at hele hotellet var preget av en til fingerspissene gjennomført detaljrikdom som illustrerte den historiske tiden inne i verket. Detaljene gjaldt interiør som sofagrupper, soveromsmøblement, sykehusinventaret, baren og hotellets resepsjon, for å nevne noe. En fascistisk estetikk var gjennomgående, i en østblokkaktig stil, samtidig som verket på et vis føltes tidløst. Vi befant oss i

*The State*. Denne estetikken ga assosiasjoner *både* til nazityskland *og* et kommunistisk samfunn, smeltet sammen uten å ødelegge idéen. Med dette klarte kunstnerne å gjenskape *det totalitære* som sådan – ikke som bestemt ideologisk retning, men mer som en totalitær tilstand. Dette styrker følelsen av det filmiske, og det å befinne seg på innsiden av noe som minner om en film, og som bare *er* totalitært uten at man helt kan peke på hva eller hvorfor. Men også min egen fremmedgjøring av verket ble tydeligere på grunn av dette. Distanzen vokste fordi min erfaring av et slikt samfunn begrenser seg til det jeg har sett på film.

Som en del av innskrivningen ble vi, som allerede nevnt, vist et europakart uten landegrenser, men som var delt inn i nord-, sør-, øst- og vestområder. Vi befant oss i et Stor-Europa – en stat som ikke bare så autoritær ut, men som også skulle vise seg å være det. Passet vi fikk utdelt ved ankomst, hadde en ørn som symbol, ”samfunnet” vi befant oss i, var overvåket og det militære var korrekt uniformert. Gamle fjernsynsapparater som var plassert rundt på hotellrommene viste utvalgte klipp fra hendelser og episoder som utspilte seg – hendelser som overvåkningskameraene hadde fanget opp. Alt dette ga konnotasjoner til Østeuropa og generell fascisme, noe som tydeliggjør våre kollektive minner fra en krig vi ikke selv har



opplevd. Disse ”minnene” har vi stadig fått presentert i ulike medier – de stammer fra fjernsynsarkivene og filmer vi har sett – vår felles minnebank.



Signa Sørensen som Miss Black Rose

Det var ikke meningen at historiske begivenheter skulle gjengis – vi befant oss i en autoritær stat som hadde sine egne historier å by på. Som gjest ble man ikke kjent med alle karakterene, men på *BRT*s hjemmeside kunne man lese om stuepiken Lulu, som høflig redde gjestenes senger og fortalte at hun hadde jobbet på hotellet i månedsvis for å sende penger hjem til familien, og vi kunne lese om Gracie som alltid følte seg

glad, fordi hotellet var fylt av så mye dans og musikk at det slett ikke var noen grunn til å tenke på *viruset* <sup>101</sup> – et virus jeg om et øyeblikk vil fortelle mer om. Hotellrommene var innredet i beste øst-tyske kitsch, og Betty Day, hotellets faste sangerinne, sang *Somewhere over the Rainbow* i hotellets lounge. Karakteren miss Black Rose var kunstneren Signa Sørensen selv. Miss Black Rose var en svært vakker, men noe fordrukken kvinne som hadde vunnet hotellet i gambling syv år tidligere. Som gjester fikk vi hint om at hun drev en lyssky virksomhet, uten å få tak på hva eller hvorfor. Hun var for evig 27 år, påstod hun. Alle kostymer de medvirkende hadde, fra stuepikene, de sykehusansatte, det militære, miss Black Rose og andre gjester i ulike roller, virket svært autentiske – men samtidig teatrale. De tilhørte ikke dagens virkelighet. Publikum var ikke kostymerte, noe som kanskje også forsterket egen fremmedgjøring, og hindret noe av den intenderte innlevelsen. For publikum var karakterene, kostymene, ja nær sagt alt, både virkelig og virkningsfullt – og samtidig så teatralt og *uvirkelig*. Hvis man glemte alt annet for en liten stund, var det ikke noe problem å forestille seg at man fikk tite inn i en annen verden, i en annen tid, inn i en film, som virkelig eksisterte parallelt med vår verden. Men å føle seg som en helt naturlig del av denne verdenen, ble vanskelig, rett og slett fordi det ble for fremmed.

I *BRT* fanges virkeligheten og teatraliteten i én og samme følelse. I Férals teatralitetsteorier spalter tilskueren rommet, og betrakter aktøren fra den andre siden av kløften. Men i *BRT* tror jeg Tronstads moderering av dette kravet blir mer riktig for å beskrive den teatrale prosessen. Hun mener at tilskueren ikke må befinne seg utenfor det skapte rommet, men ha en fot på

---

<sup>101</sup> <http://signa.dk/blackrosetrick> (17.09. 2006)

hver side av kløften, i likhet med skuespilleren. Rommet deles da ikke mellom tilskueren og skuespilleren, men mellom fiksjonsuniverset og virkelighetens rom. Både tilskueren og aktøren er klar over at de befinner seg i et annet rom enn det dagligdagse: Tilskueren tror da på handlingen, før refleksjonen i neste øyeblikk er tilbake, og tilskueren da som regel vet at det hun opplever, ikke er virkelig likevel. Det handler om å tro på den andre uten helt å tro, skriver Tronstad, for idet man virkelig tror på illusjonen, har man mistet bevisstheten om virkeligheten innenfor fiksjonen.<sup>102</sup>



Vi ble aldri fortalt noe direkte om hotellet, bortsett fra da vi i forbindelse med innskrivningsseremonien ble presentert for et Stor-Europa uten landegrenser. Det var her hotellet angivelig befant seg. Med dette ble vi også gitt noe bakgrunnshistorie om hva som var å finne inne på hotellet, og et virus som herjet der ble oss vagt forespeilet. Dette var det dødelige E.N.D-viruset, som skulle være synlig i øynene.

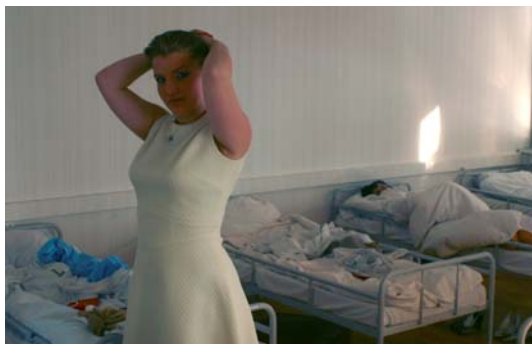
Dette var en av grunnene til at gjestene uten motverge skulle la seg undersøke av det militære ved å la seg lyse i øynene med lykt eller ved å bli brakt inn til avhør i hotellets betongkjeller. Forklaringen på dette var at det var viktig å oppdage eventuelle smittekilder inne på hotellet, slik at disse kunne tas under behandling. Hver gang man ble stoppet for undersøkelse, gjorde det militære kodede notater i den besøkendes pass. Som nevnt fikk alle gjester utdelt dette ved ankomst, og passet skulle inneholde navn og fingeravtrykk, samt informasjon om tider for inn- og utsjekking på hotellet. *The Black Rose Trick Hotel* var det tryggeste stedet å befinne seg, ble vi fortalt, og militærets tilstedeværelse og overvåkingsskameraene var til vårt eget beste. Vi ble også anbefalt å bli på hotellet for å unngå verden utenfor, og selv om vi var frie til å sjekke ut og inn etter ønske, ble vi advart om at det var utrygt å oppholde seg på utsiden – nesten som i det mystiske hotellet i Eagles' sang: "You can check out anytime you like, but you can never leave". Det var viktig å sjekke ut og inn hver gang man forlot og ankom hotellet, og dermed forelå det til enhver tid en oversikt over hvem og hvor mange som oppholdt seg inne på hotellet. All informasjon var sparsommelig, og vi måtte forsøke, for eksempel ved å komme på godfot med stuepikene, å bli innviet i små historier og sladder. Slik

---

<sup>102</sup> Se side 17-18

måtte man som betrakter nøste sammen sine egne narrativer basert på ryktene som svirret rundt i korridorene.

### 3.3.2 Oppdagelsesferd



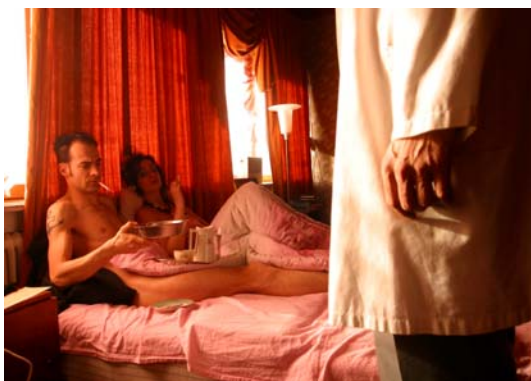
Fra sykehuset

Etter at vi registrert kunne vi rusle rundt på egen hånd inne på hotellet. I feltsykehuset som befant seg i hotellets overetasje "arbeidet" sykepleiere og leger, og det lå pasienter i sengene. Sykehuset var opprettet grunnet viruset, ble vi fortalt. Noen sov, mens andre var oppe og ruslet. Også sykehuset var fullt av detaljer. Legens skrivepult, sengene som var uoppredde, antikvarisk medisinsk utstyr og instrumenter lå strødd, og en

stusselig middag på en ståltallerken mugnet i vinduskarmen – alt ga oss følelsen av å være midt i en film fra en verdenskrig. Den søvnløse Dr. Fleischer bablet i vei: "The mind is a dangerous thing," iført bare sin hvite legefrakk.<sup>103</sup> Man kunne gå overalt hvor man måtte ønske. Man kunne sette seg ved sykesengene og spørre hvordan pasientene følte seg. Ingen lot seg merke ved at de ble iakttatt, eller rettere sagt; ingen lot til å synes at det var noe rart ved det. De smilte til deg eller kikket deg rett i øynene med en bedrøvet mine. Man kunne innlede en samtale, og skuespilleren ville ha full kontroll på sitt fiktive liv. De snakket med tilskuerne som om vi var likeverdige aktører – eller snarere som om ingen av oss var aktører og omgivelsene vi befant oss i, ikke var iscenesatte og konstruerte. De var i spillet hele tiden, og forlot det aldri, selv ikke når de sov. Dette var virkeligheten. Inne i verket. I ti dager. Dette aspektet ved *BRT* minner om living history, slik det utviklet seg som performancegenre utover 1960- og 1970-tallet. Fiksjonsuniverset var velutviklet, og viste en historisk tid, akkurat slik vår oppfattelse av den er, tilegnet fra blant annet filmer, fiksjonsfilmer så vel som dokumentarer. Sørensen spilte på våre kollektive minner, på bakgrunn av hvordan krigen og DDR har blitt oss presentert i ulike medier. Gjennomføringen var imponerende: *BRT* stemte godt overens med vårt felles virkelighetsbilde. Som jeg skrev i teorikapittelet, beskriver Paasche dette som en visuell normalitet, som dannes på bakgrunn av den billedstrømmen vi utsettes for hver dag.

---

<sup>103</sup> <http://signa.dk/blackrosetrick> (17.09. 2006)



Miss Black Rose og Generalen i brudesuiten.

Aktørene hadde detaljer fra sin egen barndom, et helt fiktivt liv, en livshistorie, var diktet opp. Det var underlig å titte inn i brudesuiten, og finne Generalen og Miss Black Rose sovende i sengen. Man kunne gå inn i rommet og se seg om, mens karakterene hele tiden var i spillet, selv når de sov. Til og med morgenlyset som flommet inn i rommet minnet om en scene fra en film, når solen viser sigarettøyken som ligger tungt i luften. Det virket som om et rammeverk for handlingen var

planlagt, og at mye av handlingen kunne utspille seg fritt innenfor dette. Jeg fikk en fornemmelse av forholdet mellom Generalen og Miss Black Rose, som et kjærlighetsforhold preget av sjalusi og utroskap. Man ble bare fortalt brokker, og bare hvis man kom i kontakt med aktørene. På dagtid var hotellet nesten som i dvale, fordi mange av aktørene lå og sov, og fordi mange gjester forlot hotellet i løpet av natten. Men når det igjen ble kveld, dukket folk man kjente fra kvelden i forveien opp igjen. Med ett var man tilbake i rollen som deltager. Hvis noen forsøkte å snakke til aktørene om selve verket, så de bare på deg med et uforstående blikk, som om de lurte på om du kanskje hadde blitt smittet av viruset. Samtalene mellom aktører og betraktere var preget av at aktørene oppførte seg som om vi alle befant oss i samme situasjon, at vi alle levde på hotellet, og disse samtalene ble fra aktørenes side ofte preget av fortrolighet.

### 3.3.3 Dr. Fleischer



Dr. Fleischer

En av dagene jeg satt i hotellets bar, kom jeg i snakk med en av barpikene. Mens vi snakket, stanset hun plutselig opp og henvendte seg til en mann med barbert hode. Det var Dr. Fleischer. Han hadde pyjamas og tøfler og så både fortvilet og forvirret ut. "Can I get you anything, Dr. Fleischer," spurte barpiken. Dr. Fleischer så på henne med et tomt blikk, og da han snudde seg og lusket videre, hvisket hun til meg: "He is not feeling well. They did some medical experimenting on him last night ... in the basement. He has the virus ...," og tok en

kunstpause før hun fortsatte; "...all though he was the one who discovered it ... They made him drink his own blood straight from the vein. And he had to sit in a tub filled with ice cold water for almost two minutes". Hun lente seg over bardisken og hvisket alt dette til meg, noe som karakteriserer måten man ofte fikk kunnskaper om hotellet på – kunnskaper om karakterene og deres forhold til hverandre.



Majoren

Jeg overvar episoden hun siktet til med Dr. Fleischer i kjelleren kvelden i forveien. Jeg kom ned idet han ble plassert i badekaret. Stemningen var som om dette var virkelig, noe det jo på en måte også var: Han som spilte Dr. Fleischer, opplevde reell smerte da det som skjedde ham virkelig skjedde. Dette er helt i tråd med performancetradisjonen på 1960- og 1970-tallet. Smerten på scenen skulle være reell, og ikke bare på liksom – alt som hendte i forestillingene,

skulle være virkelig. Men det er stor forskjell på å utsettes for tortur frivillig som aktør eller skuespiller, og det å tortureres utenfor egen kontroll. Likevel var alt som hendte nede i kjelleren denne kvelden virkelig nok. Kvelden etter ble jeg oppmerksom på at denne episoden ble vist i sort/hvitt på et gammelt fjernsynsapparat, blant annet inne på brudesuiten. Den samme filmsnutten gikk flere ganger, på ulike rom. Dette var en av de hendelsene Sørensen ønsket at gjestene skulle få med seg. Jeg oppfattet det som om historien om Dr. Fleischers sykdomsutvikling og hvordan han ble behandlet etterpå var en av de overordnede historiene, og at dette var en av historiene som var planlagt på forhånd. Det var bestemt at Dr. Fleischer skulle gå fra å være en aktet lege ved hotellets sykehus til å bli den som mistet forstanden grunnet viruset, og bli behandlet som i en fangeleir. På de dagene jeg oppholdt meg i *BRT*, gikk han fra selv å være en slags Dr. Mengele til å bli den som ble utsatt for egne overgrep. Et offer for et medisinsk eksperiment han selv hadde utviklet.



### 3.3.4 Avhør



Kjelleren. Militærets base

Den første dagen ble jeg plukket opp av en uniformskledd herre som presenterte seg som Majoren. Han var streng og bestemt, og førte meg ned i kjelleren, hvor hotellets militære base var stasjonert. Dette var en råkjeller i mur og betong, lavt under taket, hvor enslige lyspærer hengende fra taket ga et dust lysskinn, noe som bidro til uhyggelig stemning. Kjelleren var stor og bestod av tomme, åpne rom og båser innredet med enkle senger og et skittent tekjøkken, og minnet mest

om et skjulested og bomberom i krigstid. Jeg skulle avhøres. Jeg ble plassert i et nesten tomt rom, med kun en enslig stol og et videokamera plassert foran den. Jeg ble bedt om å sette meg på stolen, og døren ble lukket bak meg før en sterk lampe ble tent for å blende meg. Deretter hørte jeg ulike lyder, høye og lave, som i en hørselstest, og jeg ble bedt om å svare på enkle spørsmål som for eksempel om jeg følte meg voksen, og om jeg var redd. Spørsmålene kom fra den samme høyttaleren som lydene, og jeg måtte svare høyt og tydelig. Til å begynne med lurte jeg på om jeg burde bli litt redd, det hele var tross alt ganske ubehagelig. Men dette var performance. Jeg hadde betalt for å komme inn, og det ville være et klart brudd på spillereglene om jeg for eksempel skulle bli innestengt. Fikjonskontrakten ville da bli brutt, og likeså teatraliteten, basert på Férals teori, slik jeg beskriver den i kapittel 2: Uten spaltningen av rommet, som plasserer aktøren i det andre rommet, utenfor betrakterens eget dagligrom, kan det teatrale ikke eksistere. Jeg beholdt altså hele tiden mitt teatrale blikk, noe Majoren også var avhengig av. Hvis jeg hadde blitt virkelig redd, måtte han kanskje trådt ut av spillet for et øyeblikk. Selv om det teatrale også ligger hos skuespillerne og iscenesetterne, hadde ikke det vært nok til at teatraliteten kunne bestå hvis ikke jeg som tilskuer oppfattet dette som teatralt. Da ville spillet bryte sammen. Dette bekrefter Férals teori om at det ikke er nok at aktøren vet at en hendelse er teatral hvis han eller hun ikke har et publikum som oppfatter det samme. Selv om teatraliteten kan ligge både hos aktøren og hos tilskueren samtidig, er det bare tilskueren den er avhengig av. En aktør kan ikke alene bestemme at en situasjon skal være teatral, men det kan tilskueren.



Avhørsrom

Majoren kom meg for nær, det var jo bare oss i kjelleren på dette tidspunktet, og jeg greide ikke å betrakte det jeg så som bare teatralt. Det ble for tett, og jeg ønsket meg vekk fra kjelleren, opp i hotellets lounge, hvor jeg kunne konsumere og betrakte i fred, og lettere leve meg inn i det som skjedde, inne i mitt eget hode. Når jeg var alene uten å måtte snakke med aktørene var det enklere å tro på fiksjonen, fordi jeg uforstyrret kunne late som om jeg også levde der. Ved å se verket

filmisk, ble hendelsene teatrale. Å betrakte verket som om jeg befant meg i en film, gjorde også innlevelsen større, men bare når jeg fikk konsumere i fred, uten å konfronteres av verken aktører eller andre tilskuere. Innlevelse og teatralisering smeltet sammen. Kanskje kunne refleksjonen over illusjonen om at dette ikke var iscenesatt, glemmes i svært korte glimt, men øyeblikket etter var refleksjonen tilbake, og jeg visste at *BRT* ikke egentlig var virkelig.

I *BRT* finnes ingen scene og ingen sal, og dermed ingenting som skiller oss fysisk fra aktørene. Med et fysisk skille mellom scene og sal som i teatret, blir det enklere å betrakte aktørene med distanse. I performance art fra 60- og 70-tallet distanserte publikum seg psykisk hvis de følte at aktørene kom dem for nær. Innlevelsen i *BRT* er derfor ikke konstant – vi veksler mellom å befinne oss i virkelighetens og fiksjonens rom. Forførelsen inne i verket hjelper oss til å glemme hvor vi er, for vi må tørre å slippe taket for å orke å være nær skuespillerne, og for å orke å la oss invadere. En annen forskjell på *BRT* og en vanlig teaterforestilling er at man i et ordinært scene- /salforhold, der man sitter gjemt i mørket i salen, er skjult for de andre betrakterne og for aktørene som betraktes. I *BRT* utsettes en for risikoen for å bli betraktet i stedet for å betrakte, noe mange synes er det vanskeligste også hvis en ordinær teaterforestilling kommer for nær. Det kan være ubehagelig å bli stilt overfor andres blick, og blottstilles. På tomannshånd med Majoren i kjelleren ble han helt tydelig bare en skuespiller i en majors uniform. Ved å få Majorens blick på meg følte jeg på en forventning til meg og den rollen jeg hadde inntatt, uten noe å gjemme meg bak. Dette gjorde meg selvbevisst, og ødela for innlevelsen, da jeg med dette befant meg i samme rom som aktøren. Teatraliteten ble brutt fordi skillet mellom meg selv og aktøren, slik Féral beskriver det, og skillet mellom virkelighetens og fiksjonens rom, slik Tronstad beskriver det, opphørte.

### 3.3.5 Tilskuer og hotellgjest

En stund etter at jeg hadde ankommet hotellet, var det en annen gjest som kom for å sjekke inn. Som del av innsjekkingen måtte som sagt alle nye gjester fylle ut et skjema om seg selv og gi opplysninger om navn og adresse, øyenfarge, høyde, sykdomshistorie og lignende. Denne nye gjesten skulle møte en venninne inne på hotellet som tydelig ikke hadde fortalt ham hva *BRT* virkelig var, eller kanskje visste hun det ikke selv en gang. Mannen ble etter hvert ganske sint for alle opplysninger som ble krevd av ham, og når det militære kom til ham og spurte om de kunne få kontrollere øynene hans, ble det for mye for ham. Han forlangte pengene tilbake.<sup>104</sup> Gjesten forlot resepsjonen i sinne. Han kjente ikke til den uskrevne fiksjonskontrakten, og opplevde det som for meg var åpenbart teatralt, som virkelig, uten den teatrale distansen. Han befant seg i virkelighetens rom, og var ikke på forhånd informert om fiksjonen. Kanskje trodde han at han betalte for å se en vanlig teaterforestilling eller kunstutstilling, eller kanskje trodde han rett og slett han skulle møte sin venninne på et vanlig hotell, men han var åpenbart uforberedt på og uvant med denne deltakende tilskuerrollen. Dette var høyst virkelig for ham, men situasjonen lignet likevel ikke den virkeligheten han var vant til. For de gjestene som var vitne til opptrinnet, ble både teatraliteten og selve fiksjonen brutt, selv om resepsjonisten og de andre involverte aktørene ikke brøt spillet. Jeg var inne på tanken om at gjestens opptreden kunne være iscenesatt, noe som ville vært interessant, da det ville skapt en fordobling av spillet, en ”dobbel” fiksjon. Men selv om aktørene forsøkte å ikke forlate spillet, synes jeg de virket overrasket over hendelsen og usikre på hvordan de skulle håndtere den, og jeg har kommet frem til at opptrinnet må ha vært reelt.

Denne hendelsen viser tydelig hvordan spillet beveger seg inn og ut av det teatrale, og at all handling foregår i en *cliváge*, hele tiden på grensen mellom ulike rom – i det ene øyeblikket i det dagligdagse og i det neste i fiksjonens rom. Som vi husker fra teorikapittelet tar Tronstad høyde for denne ambivalensen. Når fiksjonen brytes så brått, blir situasjonen plutselig helt autentisk, nesten pinlig virkelig. Hvis en skuespiller skader seg på scenen, blir publikum brått revet tilbake til virkeligheten og fiksjonen kan kanskje aldri gjenopprettes i den aktuelle forestillingen. Man kan leve seg inn i *BRT* og oppleve handlingen som virkelig innenfor fiksjonen, men som vi så hos Féral, er det med en gang opplevelsen av det virkelige blir *for* virkelig, at teatraliteten brytes.

---

<sup>104</sup> Han hadde faktisk betalt inngangen til ”hotellet” på 110 svenske kroner.



Evreinovs teatralitetsbegrep fungerer godt i lesningen av *BRT*, selv om mye av den teatraliteten han beskriver utspiller seg i dagliglivet. Verket passer i hans todelte begrep hvor man på den ene siden betrakter med en avstand, med clivágen mellom seg selv og det man iakttar, og på den andre siden i innlevelsen, der man trer ut av virkelighetens rom og inn i fiksjonenes. Her er det ingen kløft som skiller tilskuer og aktør eller virkelighet og fiksjon. Siden *BRT* var en iscenesatt fiksjon, var det teatrale i verket forventet av alle tilskuere som visste at dette ikke var et vanlig hotell. Likevel kunne det livet man levde i verket føles virkelig i korte øyeblikk – en ny virkelighet som oppstod gjennom teatraliteten.

### 3.4 Mediert og filmaktig



Sørensens gjennomførte detaljrikdom refererer til filmens verden, og man får en følelse av å leve i en fiksjon – virkelig og uvirkelig på samme tid. Nettopp dette er også et poeng i forhold til vår opplevelse av verket fordi det ligner et annet medium enn teatret, nemlig filmen. Vi finner virkelighetsreferanser og mediereferanser om hverandre, og inne i verket får man følelsen av å

leve på innsiden av en mediert virkelighet.

Måten man kan leve seg inn i handlingen i en film på, kan ligne innlevelsen i *BRT* på visse punkter. Estetikken virket kjent – ikke fra mitt virkelige liv og ikke fra nyhetssendinger, men fra filmer. Mens man i en kinosal synker inn i mørket og tillater seg å leve et par timer i en annen verden, kan innlevelsesprosessen i *BRT* forstyrres av at man ikke får være i fred og alene. Man får ikke sitte i en mørk sal, men er synlig hele tiden. Man er hele tiden bevisst sin egen eventuelle innlevelse eller avstandsbetraktning, og fordi publikum aldri har fullstendig oversikt over handlingen og heller ikke har noen fastlagt rolle, må man tenke seg om når man snakker, tenke på hva som vil være riktig å si, og slik er man hele tiden bevisst sin egen rolle i verket og usikker i forhold til hva som vil være det riktige å gjøre. Publikum kom til installasjonen uforberedt, og måtte følge godt med for å kunne bygge seg en rolle og en passende væremåte. Selv om sikkert flere hadde lest om prosjektet før de kom, kunne de umulig forberedes på selve opplevelsen.

Prosjektet refererer til, eller hermer, selve filmmediet som form. Dette bringer diskusjonen opp på et metafiksjonelt plan, hvor mediene kommenterer hverandre, kunsten kommenterer seg selv, og vi får referansialitet på flere plan. *BRT* som performancemedium viser til filmen, med alle dens klisjéer, og refererer også til seg selv som fiksjon ved å referere til filmmediet.



Dette var ikke en forestilling som varte et par timer en kveld – man fikk bedre tid til å glemme verden utenfor. Og selv om jeg aldri på noe tidspunkt virkelig glemte at dette var en fiksjon, var det fullt mulig å leve seg inn i livet og handlingene inne i verket, på samme måte som det ofte er enklere å leve seg inn i handlingen på en kinofilm fremfor handlingen i et teaterstykke.

Dette fordi rammene i et teater er så teatrale at de vanskelig kan glemmes, mens livet på film i høyere grad ligner vårt eget, og vi vil derfor lettere kunne gjenkjenne følelser som utspiller seg på et lerret. *BRT* ga oss den unike muligheten til å gå inn i selve "filmen" og leve ut noe vi kanskje bestandig har drømt om i kinomørket, der vi lett kan se oss selv i hovedpersonenes sted. Filmmediet er blitt en sterk referanseramme og "spilles" kontinuerlig som i et parallelt univers. Det estetiske uttrykket ligner filmens, og assosieres lett til lignende scenarier vi bare har sett maken til på film. Verket refererer dessuten mer til virkeligheten slik vi ser den på film, enn til virkeligheten i våre egne liv. Når det gjelder historiske temaer er det filmmediets virkelighet vi kjenner best. *BRT* refererer til vår visuelle normalitet gjennom virkeligheten slik vi ser den på film.

### 3.5 Intimitetstyranniet og *BRT*



Det kan argumenteres for at *BRT* og opplevelsen av det lider under at verket er for intimt. Intimt i den forstand at når aktørene i verket kommer oss for nær, og det gjør de iblant, kommer de så nær at de trer ut av fiksjonens rom og inn i vårt dagligdagse rom, noe som får den teatrale rammen til å klappe sammen. Men gjennom Sennett kan vi få et annet perspektiv på *BRT* og

intimitetstyranniet. Hvis vi aksepterer *BRT* som en offentlighet hvor det er tillatt å spille

roller, vil denne offentligheten også være teatral i seg selv. Slik jeg leser Sennetts teori, vil det derfor ikke kunne komme oss for nært, fordi vi må finne et uttrykk med avstand til selvet – og være uttrykksfulle uten å uttrykke oss selv. På bakgrunn av dette kunne *BRT* oppleves nært på kroppen, uten å være intimt. Fordi publikum skulle gå inn i roller som ikke representerte oss selv, kunne vi oppholde oss i denne offentlige sfæren uten å være personlige. Selv om Sennett først og fremst omtaler samfunnet for øvrig, og ikke spesielt kunsten eller teatret, er *BRT* en arena som er åpen for alle, hvor selvet ikke står i sentrum, men snarere viker for et uttrykk som er tilpasset konvensjonene i spillet.

Selv om *BRT* kunne vært et ideelt motsvar til intimitetstyranniet, er det vanskelig å akklimatisere i verket. Ifølge Evreinovs teori drives vi til å spille ulike roller uansett hva slags setting vi befinner oss i. Problemet er bare at Sennett mener vi har mistet denne evnen til å spille roller, for vi vet ikke lenger hvordan vi kan være noen andre enn oss selv. Vi er virkelig, som Sennett skriver, skuespillere som er fratatt sin kunst.

### 3.6 Oppsummering

*BRT* har flere trekk fra performancehistorien, og må oppleves med teatrale øyne –som både uttalt og villet teatralt. Både spillet og iscenesettelsen er svært tydelig og *BRT* blir liggende mellom Grans to former for uttalt teatralitet. Verket er fiksjon i likhet med musicalfilmer, men peker ikke på sin egen iscenesettelse og teatralitet på samme måte. *BRT* ligner også karnevalet, som Gran betegner som ikke-fiksjonelt, med fokus på utkledding og det å konstruere en helt annen verden. Samtidig kommuniserer verket både en villet teatralitet og en villet autenticitet – et ønske om å gi publikum en opplevelse av teatraliteten som autentisk. Dette peker både på den uttalte og uuttalte teatraliteten. Her beveger tilskueren seg hele tiden på grensen mellom fiksjonenes og virkelighetens rom – i det ene øyeblikket med innlevelse i fiksjonen, og i det neste med full bevissthet om hva som er virkelig.

Féral mener tilskueren skiller sitt eget rom fra skuespillerens, i måten tilskueren betrakter på. I *BRT* veksler teatraliteten mellom dette og Evreinovs todelte teatralitetsbegrep, hvor man kan krysse clivågen over i fiksjonenes rom, og leve seg inn i handlingen uten distansen som oppstår ved å betrakte fra sitt egen ståsted i virkelighetens rom. Likevel ble den teatraliseringsprosessen, hvor blikket registrerte det filmiske, den dominerende. Den enorme detaljrikdommen som skapte et fascistisk-estetisk verk, spilte på det Paasche betegner som vår visuelle normalitet og våre kollektive minner. Disse grepene peker på filmmediet som form,

som peker tilbake på *BRT* som fiksjon. Ble man alene med en aktør, brøt også teatraliteten lettere sammen fordi fiksjonenes og virkelighetens verden kom hverandre for nær. Med den andres blikk på seg, ble tilskuerens deltakende rolle vanskelig, fordi situasjonen ble *for* virkelig – ikke virkelig i fiksjonens rom, men i virkelighetens. Fiksjonen kollapset.

*BRT* belyser også på en interessant måte Sennetts teori om intimitetstyranniet. Tilskuere og aktører utfolder seg i tydelige roller, i noe som kan betegnes som et offentlig rom, fordi det var åpent for alle. Utfordringen lå i å være uttrykksfull uten å uttrykke seg selv – noe som ikke er bare lett for en skuespiller som er fratatt sin kunst.

## Andre analyseeksempel

Everything around us tends to channel our lives towards some final reality on print or on film. Two lovers quarrel in the back of a taxi, and the question becomes implicit in the advent: Who will write the book and who will play the lovers in the movie? Everything around us seeks its own high and version. Nothing happens before it is consumed.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Fra romanen *White noise* av Don DeLillo, i: Paasche 2004: 25



## Kapittel 4 Virkelighetsfjernsynets tidsalder

Gran skriver at vi lever i en tid der hungeren etter alt som føles ekte, sant og virkelig – etter det autentiske – er stor. Kanskje er det ikke riktig å betegne dette som et kollektivt krav om at også fjernsynsunderholdningen skal være av autentisk karakter, men det som *er* sikkert, er at underholdningen i fjernsynet siden begynnelsen av 1990-tallet har bestrebet seg på å gi oss nettopp dette: Virkeligheten på fjernsyn – og det er i stor skala dette som er blitt og blir oss servert. Jeg snakker her om alle former for reality-tv, som etter hvert har inntatt ulike former og varianter, men som alle er programmer iscenesatt med virkelige mennesker i ”hovedroller” og i ”biroller”.

Dette kapittelet skal handle om reality-tv generelt, og underholdningsprogrammet *Tore på sporet* spesielt. Reality-tv tolkes her i vid forstand, slik at også *Tore på sporet* kan plasseres i denne genren. Dette er virkelighetsfjernsyn på sitt beste – eller eventuelt verste. I dette kapittelet vil jeg først si litt om de ulike formene for reality-tv, belyst av noen konkrete eksempler, før jeg gir en liten analytisk beskrivelse av hovedeksempelet, *Tore på sporet*. Jeg tror følelsen av å være vitne til noe virkelig innenfor realitygenren har forskjøvet seg noe siden 1990-tallet, og at det i dag er programmer som *Tore på sporet* som virker mest ekte, og mindre regissert og iscenesatt enn for eksempel *Big Brother* og *Robinsonekspedisjonen*. Hva er det som er annerledes med *Tore på sporet*, som gjør at programmet muligens oppfattes som sannere, virkeligere og nærere enn andre former for virkelighetsfjernsyn? Opplevs de berørte problemstillingene som autentiske og nære, er de teatrale, eller er *Tore på sporet* bare en effekt av det Sennetts beskriver som intimitetstyranniet?

### 4.1 Iscenesatt ”virkelighet”

Vår interesse for virkeligheten viser seg i dag blant annet i den utbredte dokumentar- eller realitytrenden, som *Robinsonekspedisjonen* og *Big Brother*, for å nevne noen. Menneskers hverdags- og privatliv og godt tilrettelagte virkeligheter fyller programflaten, uten at det er meningen at fokuset på det private eller hverdagslige skal si noe om større eksistensielle eller sosiale problemkomplekser, skriver Iversen.<sup>106</sup> Idet vi tillater oss å tro markedet kan være mett og at publikumsinteressen daler, kjøres det i gang nye sesonger, og stadig nye programkonsepter bringes inn i varmen.

---

<sup>106</sup> Iversen 2001: 280

Ifølge Jerslev finnes det mange ulike former for reality, men de har alle to ting til felles: *Det* hybride og forsøket på å iscenesette autenticitet.<sup>107</sup> Det hybride ligger i at ulike genre innenfor realityformen stadig blandes sammen. Dette er programmer som blander dokumentar og fiksjon, og gameshow- eller talkshow-konsepter. I Norden inntok *Robinsonekspedisjonen* fra 1999 sendeflatene med sin blanding av samlivseksperiment, game- og talkshow, samt konkurransespill. "Serien fokuserer på ekstrem eksotisme, intimitet og underholdning, og blir både relasjonsdrama, psykologisk thriller og konkurransesport."<sup>108</sup> *Big Brother* og *Baren* er begge blandinger av ulike former, og de er begge såkalte "show-dokumentarer" eller "ekstrem-tv". De har også blitt betegnet som "kikker-tv", "kannibal-tv", "mobbe-tv", "Se-og-Hør-tv" og som "sosialpsykologiske laboratorieeksperimenter", men går inn under det vi i dag kaller reality-tv,<sup>109</sup> som har blitt et slags samlebegrep for alle typer fjernsynsserier og -programmer, om eller med mennesker som spiller rollen som "seg selv".

Det andre fellestrekket, forsøket på å iscenesette autenticitet, gjør formen svært teatral. Gran beskriver dette som en uuttalt teatralitet. I motsetning til den uttalte teatraliteten, som kommuniserer en villet teatralitet, kommuniserer den uuttalte formen en villet autenticitet og en tilsynelatende virkelighet. Den skjuler sin egen iscenesettelse.<sup>110</sup> Programmene bestreber seg på å virke virkelige, som om de er umedierte og handlingene uberørte. Her finnes alt fra programmer som *America's Funniest Home Videos* (1989), som viser videostumper fra det private arkiv, til doku-såper – historier fra virkelighetens mer eller mindre interessante miljøer, der de samme personene følges i flere episoder. Her brukes det en rekke narrative teknikker og en tydelig fortellerstemme dominerer. Her finnes også den type virkelighetsprogrammer med røtter tilbake til slutten av 80-tallet, hvor autentiske opptak og rekonstruksjoner vises om hverandre i en helhet for eksempelvis å oppklare mord og mysterier.<sup>111</sup>

#### **4.1.1 Nuets affekt – Virkelighet, liveness og katastrofisk intensitet i realityTV<sup>112</sup>**

Et program jeg husker godt fra min egen barndom, er *Rescue 911*, som nettopp er en slik politi- og nødhjelpsserie. *Rescue 911* ble lansert av CBS i 1989, med den ganske markante og moraliserende studioverten William Shatner. Her kunne man sitrende av spenning følge med

---

<sup>107</sup> Jerslev 2002: 236

<sup>108</sup> Iversen 2001: 299

<sup>109</sup> Iversen 2001: 301

<sup>110</sup> Se side 13

<sup>111</sup> Jerslev 2002: 237

<sup>112</sup> Tittel lånt av Jerslevs artikkel (2002) med samme navn.



på hva som skjer når ulykken først er ute, og lære viktigheten av å kunne telefonnummeret 911. I *Rescue 911* vektlegges aldri den menneskelige tragedien. I stedet iscenesettes intervjupersonene som mennesker som er ydmykt og evig takknemlige for livet de har fått tilbake i gave. Iscenesettelsen av *nuets affekt* er vanlig i en viss type realityprogrammer – *nuets affekt* som traumatisk realisme:

Det potensielt katastrofisk øyeblikkelighetsaspekt bliver understreget af den dokumentariske, amatøragtige stil af uforutsigelighed [...]. Plutseligheden iscenesettes af et kamera, der knapt er i stand til å fange dette pludselige nu. Og samtidig iscenesettes tilskueren som privilegeret øjenvidne, fordi kameraet trods alt allikevel er der, tilfeldig, men hældigt [...]. Reality-tv er ikke ude efter historiske sandheder eller det politiske niveau, reality-tv er alene ude efter den private histories affekt og det katastrofiskes mulighed og udtryk i det private liv.<sup>113</sup>

Ganske dekkende for dette er nettopp *Rescue 911*, der katastrofen iscenesettes som traumatisk begivenhet hvor oppringningene til 911 gir real-life-lyder av mennesker i affekt, og den overlevende bærer alvorlig vitne om det som har skjedd, skriver Jerslev.<sup>114</sup> Fortellerstemmen som går igjen i flere typer realityprogrammer, er et tydelig uttrykk for det paradoks at det å iscenesette intensiteten ved det forutsigbare nødvendigvis slår bena vekk under autenticiteten i realiteten. Fortellerstemmen vet jo tydelig hva som vil skje videre, og kommenterer hendelser som alt har skjedd. Det er videre også slik, mener Jerslev, at de programmene som i størst grad tar i bruk fortellerstemmen, i liten grad drar nytte av liveness-estetikken, og er svært ”soapføljetongpreget”. Flere av disse programmene minner om tradisjonelle dokumentarer, de er bare ikke like bra, skriver hun:

Sett både som realismeform og en form, der fremhæver nu'et er reality-tv en skrøbelig programtype: På den ene side tilbyder den den virkelige virkelighed som spænding og intensitet, nuets og det uventedes mulighedsrigdom. På den anden side er det begrænset, hvilke udsnit af virkeligheden, der kan tilbyde – eller tilføres – denne intensitet i de hurtige former, hvorunder reality-tv produceres.<sup>115</sup>

Den virkelig store forskjellen mellom realityserier og dokumentarer er kanskje at dokumentaren tilsynelatende oppriktig leter etter en form for sannhet, mens det er i

---

<sup>113</sup> Jerslev 2002: 248

<sup>114</sup> Jerslev 2002: 249

<sup>115</sup> Jerslev 2002: 251

realityprogrammets interesse, gjennom liveestetikken, å iscenesette en *sannhetseffekt*.<sup>116</sup> Det teatrale forsøkes skjult i det som kan kategoriseres som en villet autentisitet, ifølge Grans teori. Det dreier seg da om en teatralitet som opptrer uten fiksjon i en uuttalt teatral form.<sup>117</sup> Ingen av de ovenfor nevnte programkategoriene sendes live, men det er alles mål å få det til å se slik ut. Det er en iscenesettelse av det uforutsigbare. Hele live-effekten i reality-tv ligger i ”*the possibility of disaster, muligheten for katastrofen*”, mener Jerslev.<sup>118</sup> Det som betraktes som virkelighet på tv, er der hvor krisesituasjoner oppstår, og hvor disse situasjonene hele tiden er i fare for å utvikle seg til små katastrofer. Ofte er dette hos hverdagsheltene på skadestua eller i brannvesenet, i robinsonadene<sup>119</sup> eller innestengt i et hus fullt av kameraer.<sup>120</sup>

Ifølge Iversen har TV3, TVNorge og TV2 også fylt sendeskjemaene med lignende amerikansk reality-tv som består av ulykkes- og katastrofebaserte videopptak eller krimstoff, og i TV2s serie *Fra Virkeligheten* avsluttet studioverten med ordene: ”Husk å ta med kamera. Du vet aldri når virkeligheten er verd å feste på film.”<sup>121</sup> I denne formen for reality-tv finner vi ”bare de utroligste høydepunktene, det aller mest dramatiske eller det mest morsomme og pussige i kondensert videoform”, mens i de realityprogrammene som fortoner seg som en blanding mellom dokumentar og såpeopera, ”er det nettopp det hverdagslige som står i sentrum, og gjennom episode etter episode lærer man langsomt noen hverdagslige og uglamorøse personer å kjenne.”<sup>122</sup> Også her skjules iscenesettelsen. I tillegg finnes det reality-tv som er mer av den observasjonelle typen, og reality-tv som er dokudramaorientert i formen. Her blandes rekonstruksjoner av ulykker eller forbrytelser med reportasjer og studiobilder, slik som i *Rescue 911*. Den fiksjonaliseringen som her finner sted i rekonstruksjonene, er blitt kraftig kritisert. Det kan være vanskelig å avgjøre om virkeligheten imiterer fiksjonen eller omvendt, skriver Iversen.<sup>123</sup> Også i konstruerte virkeligheter som *Robinsonekspedisjonen* og *Big Brother*, der helt alminnelige mennesker skal agere i og utfylle situasjoner skapt og tilrettelagt av fjernsynsselskapet, er realitydeltagernes ”hverdagssituasjoner” i høyeste grad iscenesatt og tilrettelagt for at underholdende situasjoner

---

<sup>116</sup> Jerslev 2002: 243

<sup>117</sup> Gran 2004: 15

<sup>118</sup> Jerslev 2002: 239

<sup>119</sup> Historier om en eller flere personer som grunnet en ulykke eller lignende befinner seg på et øde sted og må klare seg på egenhånd ved hjelp av naturen. Jf. Robinson Crusoe.

<sup>120</sup> Jerslev 2002: 242

<sup>121</sup> Iversen 2001: 297

<sup>122</sup> Iversen 2001: 297

<sup>123</sup> Iversen 2001: 298

skal oppstå. Den uuttalte teatraliteten, i form av den skjulte iscenesettelsen, har blitt mer synlig for betrakterne, i denne sammenhengen fjernsynsseerne, etter hvert som denne typen realityprogrammer har blitt sendt i stadig flere sesonger. Det tilsynelatende autentiske slår sprekker etter hvert som man ser at deltagerne personligheter og væremåte utvikler seg i retning av å ligne hverandre. Spillet blir synligere for oss når vi ser at deltakerne lærer av forrige sesongers deltakere, og spillet virker gjennom dette mer konstruert. Situasjonene fremprovoseres og iscenesettes av fjernsynskanalene, mens deltakerne iscenesetter seg selv som typer. Vi følger ikke virkelige mennesker i virkelige situasjoner – men virkelige, dog tilgjorte mennesker, i *uvirkelige* situasjoner. I rollen som seg selv.

#### 4.1.2 Intimitet og underholdning

I dagens realityprogrammer fremsettes stadig det å være seg selv og det å være ekte som en dyd, hvor det å være seg selv vil si å være identisk – hjemme, på skolen, på jobb, i politikken og på TV. Dette fører til ”både en intimisering av alle relasjoner og til at individet fratas muligheten til å spille roller i offentligheten.”<sup>124</sup> Dette er det Gran kaller iscenesatte identiteter, hvor offentlige personer tilsynelatende er seg selv i medienes søkelys, mens de i virkeligheten spiller rollen som seg selv i offentligheten. Dette setter stort press på at offentlige personer skal være seg selv overalt. Det ikke-teatrale og autentiske jeget dyrkes i vår tid, og ”i et samfunn preget av slik tyranni vil presse, radio og televisjon profitte stort på å brette ut folks private innerste i beste sendetid”, skriver Gran.<sup>125</sup> At individet fratas muligheten til å spille roller i offentligheten, er som vi har vært inne på tidligere i følge Sennett alvorlig, fordi det fører oss ut i et intimitetstyransk samvær, hvor alt skal være nært og personlig.

Paasche påpeker at slutningen fra autenticitet til sannhet ikke blir problematisert.<sup>126</sup> Selv om noe oppleves som autentisk, trenger det ikke nødvendigvis å være ”sant” – og selv om noe oppleves som virkelig, kan det likevel være iscenesatt. Dette kommer av at i iscenesatte virkeligheter der ikke-fiksjonelle mennesker agerer som seg selv, vil de problemene som oppstår være et resultat av den ekstraordinære situasjonen deltakerne befinner seg i. Hendelsene vil da oppleves som virkelige – og til en viss grad også være det, for selve opplevelsen av en hendelse er jo ingen fiksjon. Dette er noe deltakerne føler på kroppen. Men det er viktig å huske på at også ytre krefter er med på å provosere frem handling.

---

<sup>124</sup> Gran 2004: 46

<sup>125</sup> Gran 2004: 47

<sup>126</sup> Paasche 2004

Vi finner også den type programmer hvor det er tv som skaper nuet, og som på forutsigelig vis får det uventede til å skje. Jerslev nevner flere eksempler på denne type programmer og talkshows, hvor det blant annet dreier seg om å gjenforene mennesker som har kommet bort fra hverandre.<sup>127</sup> Dette er en programform som *Tore på sporet* er representant for her hjemme. Fjernsynsprogrammer iscenesetter planlagte situasjoner med en programleder som styrer utviklingen og vendingene programmet tar. Deltakerne har altså ikke styringen i den type studióprogram som *Tore på sporet*, slik som tilsynelatende er tilfellet i programtyper hvor kameraet har en "usynlig" og observerende funksjon.

Det har skjedd mye med vår opplevelse av reality-tv siden fenomenet for alvor skjøt fart tidlig på 1990-tallet. Det eskalerte med første sesong av *Big Brother* i 2001. Seerne var målløse: "Wow! Dette skjer virkelig. Live, og rett for øynene på oss!" Men i dag er denne formen for realisme blitt så hverdagslig, og deltakerne så selvbevisste, at oppfattelsen av hele genren har endret karakter. Deltakerne iscenesetter seg selv, noe publikum også oppfatter. Denne formen virker ikke lenger så sann og virkelig, men snarere teatral – vi oppfatter det ikke lenger som autentisk. Det er heller ingenting unikt ved det lenger. I lys av dette er det mulig at *Tore på sporet* fremstår som noe nytt, som noe som rører ved det basale i livet og som kan oppfattes og oppleves som sant, ekte og virkelig – virkelig virkelighet.

Og det er dette fjernsynsseerne tilsynelatende vil ha. Møter med *ekte* mennesker gjennom fjernsynsruta, tilsynelatende umediert, uregissert, nært og sant.

## **4.2 *Tore på sporet* og intimitetens tyranni**

*Tore på sporet* er et underholdningsprogram som startet på NRK, med sendetid lørdag kveld, for ti år siden. I ettertid har det vært sesonger både med og uten dette folkekjære programmet, og den foreløpige siste runden ble sendt våren 2006. Programmet dreier seg om historier fra virkeligheten, hvor programleder Tore Strømøy, etter henvendelser fra publikum, snuser opp forsvunne, biologiske slektninger og lar dem gjenforenes i sitt studio på Marienlyst.

---

<sup>127</sup> Jerslev 2002: 237

#### 4.2.1 En liten analyse



Tore Strømøy i NRKs studio på Marienlyst<sup>128</sup>

I *Tore på sporet* er fjernsynsstudioet hovedarena for sendingens her og nå-følelse, som inviterer seerne til å ta del i og leve seg inn i det som utspiller seg på scenen, foran kamera. Programlederfunksjonen er typisk for denne underholdnings- og talkshowgenren, og Strømøys personlige utforming av programlederrollen er også her helt sentral. Man får følelsen av at dette ikke bare er Strømøys jobb, men at det er ”slik han er”. Han er en idealtipe på det det strebes etter i et intimisert samfunn – nemlig det å være den samme og seg selv i alle situasjoner, både hjemme og i offentligheten, slik både Gran og Sennett beskriver det. Han er, kort sagt, ekte engasjert. Samtaleformen er viktig både i studio og i videoinnslagene, hvor også Strømøys joviale voiceover, på bredeste trønderdialekt, setter sitt preg. Wencke Mühleisen skriver i *Kjønn og sex på TV – Norske medier i postfeminismens tid* (2003) at denne formen kommuniserer stor grad av autenticitet eller troverdighet, noe som er helt nødvendig for samtalen, som har aspekter av fortrolighet og betroelse i seg.<sup>129</sup> Gjestene, som er programmets viktigste bestanddel i og med at det er deres historier som fortelles, er ikke medievante folk. De er helt vanlige mennesker, og er derfor heller ikke vant med mediegenreens ulike iscenesettelsesmåter, men Strømøy løser dem trygt gjennom innspillingene av videoinnslagene og studioopptakene.

I siste sesongs programmer, våren 2006, har Strømøy fått en kompanjong – Tore Sporhund. Dette er en animert fuglehund med gul sydvest, som brukes i de ulike overgangene i programmet. Programmet har en ganske kort introduksjon som viser Tore Sporhund som snuser rundt noen søyler i et animert rom, hvor han støter på postkort og bilder fra de ulike historiene og mysteriene som har blitt løst i programmet. Denne introduksjonen akkompagneres av en enkel og glad melodi, som står ganske godt til Strømøy selv. Grepet med Tore Sporhund fungerer etter min mening relativt infantiliserende. Hunden er søt nok, men jeg synes det blir litt mye når Strømøy snakker til denne animerte hunden som om den skulle vært en blanding av et menneskebarn og en virkelig hund. Dette oppfattes som svært

<sup>128</sup> Kilde: [http://www.nrk.no/programmer/tv/tore\\_pa\\_sporet/](http://www.nrk.no/programmer/tv/tore_pa_sporet/)

<sup>129</sup> Mühleisen, Wencke (2003): *Kjønn og sex på tv: Norske medier i postfeminismens tid*. Universitetsforlaget: 108

teatralt – uttalt teatralt. Kanskje er det et poeng å vise iscenesettelsen, men utover dette ser jeg ikke hundens funksjon, annet enn i overgangene der den trekker ned et dataanimert filmlerret hvor videoinnpillinger fra reisene og jakten etter forsvunne slektninger vises – nesten som NRKs Tøfflus i *Jul i Skomakergata*. Studioet består av en pult og en sofagruppe på en opphøyet scene, med publikum plassert på høyre side i forhold til seernes synsvinkel. Tore sitter ved pulten, som er dekorert med tydelige reiseeffekter, blant annet en globus og et gammelt fotografiapparat, når han introduserer innslagene og presenterer historiene. Han forteller om henvendelsen han har fått, og vi ser videoklipp hvor vedkommende som leter etter noen, selv presenterer sin historie. Pulten representerer en arbeidsplass hvor man som ”detektiv” kan grave seg ned i spor og løse tråder for å finne ut hvor de man leter etter, kan befinne seg. Innredningen symboliserer også programmets fokus på de kortere eller lengre reisene det legges ut på. I sofaseksjonen tar Tore imot sine gjester, og det er her den gode samtalen finner sted. Tore referer til denne sofaseksjonen som ”stua mi”, noe som gir konnotasjoner til varme og hygge *hjemme*, gjerne sammen med familie.

#### 4.2.1.1 Et program i rekken

Det foreløpig siste programmet av *Tore på sporet* ble sendt den 15. april 2006. Strømøy åpner med følgende linjer: ”Vi har gjennom en programrekke denne våren møtt flotte mennesker, blitt fortalt fantastiske historier og fått være med på rørende møter og flotte reiser – kveldens program skal ikke være noe unntak.”<sup>130</sup> I denne siste sendingen er det tre saker som tas opp, og emosjonalitet og intimitet er som vanlig vesentlige kjennetegn i alle historiene. Jeg vil gå nærmere inn på to av dem.

I dette programmet fortelles blant annet historien om Anne Lise som dro til USA og fant *sannheten* om sitt liv. Hun hadde hele livet trodd hun var norsk og enebarn. Anne Lise Will-Jacobsen, som viste seg egentlig å hete Bonnie Lynn, hadde ”levd livet på en løgn”. Historien hun hadde blitt fortalt var at hun ble født i USA, men at hun og foreldrene flyttet hjem til Norge da hun var åtte måneder gammel. Så viser det seg at hun slett ikke er norsk, men at hun ble adoptert til Norge, illegalt. Strømøy tar henne med på en reise tilbake til hennes hjemland for at hun skal få møte sin biologiske mor og sine søsken. Videoinnslaget viser Anne Lise og Strømøy i en bil på en amerikansk motorvei. Strømøys stemme forteller på voice-over i bakgrunnen: ”Det nytter nesten ikke å tenke på at det var med et nødsrik at vi fant dem,” sier

---

<sup>130</sup> <http://www.nrk.no, nett-tv>. Min transkripsjon av Strømøys introduksjon til programmet som ble sendt 15.04 2006 (01.09. 2006). Alt jeg siterer Strømøy på har jeg transkribert fra nett-tv.

han, og skildrer videre: ”Milene forsvinner bak oss, slik årene har forsvunnet bak familien. Og slitne og trette, men oppspilte kommer vi frem til møtestedet, der Anne Lise skal møte den ene storebroren sin. Etter 56 års ventetid.” Strømøy snakker i vi-form, og som seer tror jeg virkelig på at også han er svært oppspilt og at dette er noe som er vel så viktig for ham som for Anne Lise. Han deler alle følelser med sitt reisefølge, både gleder og sorger. Endelig dukker halvbroren opp – en amerikaner med cowboyhatt og hestehale, og de klemmer hverandre lenge og gråter. En litt klam instrumentalversjon av *Amazing Grace* spilles i bakgrunnen, mens voice-overen fortsetter: ”Et vidunderlig møte ved en bråkete vei. Hadde de som kjørte forbi visst hva dette hadde betydd, hadde de måttet stoppe motoren”. Grepet med voice-over undergraver liveness-estetikken, slik Jerslev beskriver den – når det fortelles om noe på en oppsummerende måte, blir det tydelig for seerne at det de er vitne til nettopp ikke er live, men redigert i etterkant. Som Jerslev skriver, bestreber virkelighets-tv seg på å virke virkelig og som om den er umediert og ”uberørt”. Dette slår bena vekk under autentisiteten i den iscenesatte intensiteten, men i tilfellet *Tore på sporet* forsøkes det ikke å skildres en liveeffekt i videoinnslagene. Programmet bestreber seg ikke mest på å gi oss følelsen av at vi bevitner noe live, bortsett fra sekvensene hvor Strømøy tar imot gjestene i sitt studio.

I løpet av den videre reisen får Anne Lise få møte søsteren og tanten sin. Anne Lise blir fortalt historier om de første månedene av sitt liv, og broren har også funnet frem et bilde av henne fra hun var bare noen måneder gammel i en vogn i morens hage. Moren hadde dødd året i forveien, og begge adoptivforeldrene er også døde. Ingen vet hvem hennes virkelige far var, men Strømøy presenterer en teori om at adoptivfaren også er hennes virkelige far, noe Anne Lise og søsknene støtter. Vel hjemme igjen tar Strømøy imot Anne Lise i studio, hvor de snakker sammen om reisen og hvordan det *føles* endelig å ha funnet sin biologiske slekt. ”Har livet forandra seg?” spør Strømøy, hvorpå Anne Lise svarer at hun har en spesiell følelse inni seg som forteller henne at hun nå er hel. Hun forteller om kontakten hun nå har med familien, at hun ofte snakker med dem på telefon, og Strømøy kommenterer at hun ser glad ut, noe hun repliserer at hun er. Her slutter denne historien, men vi beveger oss raskt over til en annen historie, om Christine fra Korea.



Strømøy og Christine i Korea<sup>131</sup>

Her fortelles historien om Christine som ble adoptert til Norge som fireåring, som mistet adoptivmoren sin da hun var åtte, og som derfor hadde mistet to mødre på fire år. Det vises bilder fra barndommen hennes her i Norge, og med voice-over fortelles det at hun ikke har hatt det så greit, med en liten hjerneskode som, grunnet epilepsi, gjør at hun blant annet har vanskelig for å ta imot mye informasjon. På sin 25-årsdag mottar hun et brev fra barnehjemmet i Korea som er videresendt fra hennes biologiske foreldre, hvor det står at de gjerne vil komme i kontakt med henne. Dette til tross for at foreldre som har adoptert vekk et barn ikke har lov til å kontakte barnet igjen. Men Christine vil veldig gjerne møte sine biologiske foreldre og sin søster, og en venninne skriver et brev til *Tore på sporet* der hun forteller at Christine ikke kan greie dette alene. Strømøy presenterer denne historien for oss fra sitt studio, og vi ser en videoreportasje som begynner med historien om Christine i hennes hverdag her i Norge, og som avsluttes med at Strømøy og Christine legger ut på reisen tilbake til Christines hjemland. Hennes møte med foreldrene og søsteren blir svært følelsesladet, og igjen brukes betegnelsen ”et nært og inderlig møte”. Christine ser litt forfjamsset ut, mens foreldrene tar på henne, som for å forsikre seg om at dette virkelig er sant, kysser henne, klemmer henne og gråter. Strømøys stemme forsetter å kommentere videobildene: ”Det ble mange tårer i det lille huset i dag”.

Videre fortelles det at Christines foreldre måtte sette henne fra seg på trappen til et barnehjem, fordi hun var syk og de ikke hadde penger til medisin. Da var den lille jenta blitt fire år gammel, og foreldrene har tenkt på henne og grått over henne hver eneste dag siden, fortelles det. Faren fikk beskjed av barnehjemmet som hadde ordnet med adopsjonen, om at han skulle få kontakte henne, men at han måtte vente til hun ble 25 år. Christine får besøke barna på barnehjemmet hvor hun selv en gang bodde, og ”dette blir et sterkt møte for oss alle,” forteller Strømøy. Videre blir seerne med på det som skjer de neste dagene, og da Tore vel hjemme igjen tar imot Christine i sitt studio, har han som en overraskelse til henne også brakt foreldrene og søsteren dit, og møtet blir igjen ”sterkt og følelsesladet”. Gran skriver at det iscenesatte og spilte underkommuniseres i det uuttalt teatrale, slik at hendelser virker så ekte og virkelige at de rører sitt publikum.<sup>132</sup> Det er problematisk hvorvidt dette kan oppleves som

<sup>131</sup> Kilde: [http://www.nrk.no/programmer/tv/tore\\_pa\\_sporet/](http://www.nrk.no/programmer/tv/tore_pa_sporet/)

<sup>132</sup> Gran 2004: 15-16



uttalt teatralt på samme måte som øvrig reality. Selv om grepene i sendingen ikke skjuler at møtene nødvendigvis er iscenesatte, skal de ikke være regisserte. Det vektlegges stadig at handlingene og følelsene er ekte, og det reflekteres ikke over at forventningene fra publikum om at de skal bevitne sterke og rørende møter, kan legge visse føringer på deltakernes reaksjoner. Basert på dette blir det vanskelig å betegne *Tore på sporet* som uuttalt teatralt. *Tore på sporet* er ikke intendert teatralt fra deltakerens side, og programmet blir snarere ufrivillig teatralt, som skissert i teorikapittelet. Den ufrivillige teatraliteten oppfattes av det publikummet som reflekterer over autenticiteten som iscenesatt.

#### 4.2.2 Kritikk i mediene

Enten man liker det eller ikke finnes det knapt noen større seersuksess de siste ti år enn *Tore på sporet*, skriver Knut Olav Åmås<sup>133</sup> i sin kronikk ”Tore er faktisk på sporet”.<sup>134</sup> Siden 1996 har seertallene holdt seg mellom 1 og 1,3 millioner hver lørdag. De høye seertallene er ikke et bevis på kvalitet, men de *er* bevis på at én av fire nordmenn finner noe de synes er bra, skriver Åmås. I ingressen kan vi lese: ”I sin tiende sesong skaper ’Tore på sporet’ forakt hos forskere og fascinasjon hos en million TV-seere. Men programmet er ikke intimitetstyransk, som kritikerne sier. Det forteller historier om menneskers tvil, håp og kjærlighet”. Hvorfor er forskere så redde for fenomener som involverer følelser, undrer Åmås: ”Hvorfor er helt sentrale, eksistensielle problemstillinger av den typen de tusener som kontakter ’Tore på sporet’ er opptatt av, så uinteressante å ta på alvor?”<sup>135</sup> *Tore på sporet* har blitt massivt kritisert, blant annet for kynisk å utnytte mennesker med den hensikt å skape god underholdning, en karakteristikk som er symptomatisk for ”den motstand man alltid møter når man i det offentlige rom nærmer seg det basale i livet.”<sup>136</sup> *Tore på sporet* er vellykket i så måte at det rører ved mellommenneskelige forhold, men ingen forskere har foreløpig levert noen analyse av dette aspektet ved programmet, påpeker Åmås: ”Det gjør neppe heller forskernes interesse større at Strømøy er selve legemliggjøringen av Norskingen: En likandes og litt keitete kar fra Frøya som snubler i vei på engelsk og tysk, og erklærer at han bare ønsker å være ’snill’”, men ”realityserienes TV-verden, der oppkonstruerte virkeligheter vises i timevis hver eneste kveld, er derimot mange forskere opptatt av.”<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> Debatt- og kronikkredaktør i Aftenposten.

<sup>134</sup> Åmås, Knut Olav (2006): ”Tore er faktisk på sporet”, i: *Aftenposten*, morgen, 26. 03. 2006, Del 1 side 3

<sup>135</sup> Åmås: 26. 03. 2006

<sup>136</sup> Åmås: 26. 03. 2006

<sup>137</sup> Åmås: 26. 03. 2006

I mediene raste det en debatt våren 2006, hvor Strømøy fikk krass kritikk fra flere hold, blant annet fra Trine Annfelt<sup>138</sup>, som under overskriften ”Tore i koret” i Dagbladet 25. 01. 2006 ytrer at Strømøy deltar i et talekor sammen med rasister og nasjonalister, og ”i såkalt beste sendetid og med NRK som garantist for kvalitet, blir 1,2 millioner seere pådyttet og får bekreftet ’sannheten’ om at utenlandsadopterte barn ikke rett og slett er norske.”<sup>139</sup> Det er ikke selve diskusjonen om hvorvidt adopterte må finne sitt biologiske opphav for å kunne føle seg som hele mennesker som er interessant for meg i denne oppgaven. Imidlertid er Tormod Kjensjords<sup>140</sup> kritikk av dette innlegget og hans forsvar av *Tore på sporet*, interessant for denne oppgavens perspektiv. Under tittelen ”Rot om røtter” i Dagbladet 17. 02. 2006 skriver Kjensjord:

Tore Strømøy og programmet hans er folkelig i ordets beste mening. Han gir fortellinger om ekte mennesker som har ekte følelser og ekte nærhet. Ja, gjerne om tro, håp og kjærlighet – og mot til å dele sin søken og sine svar med oss andre på tv. Det er antakelig der, i gjenkjennelsen, både i programmets appell og evne til å pådra seg vrede fra enkelte ligger. For dette er ikke ”reality” i moderne tv-forstand hvor folk settes inn i et hus i håp om at de ligger med hverandre. Heller ikke slik som i andre – og gode – programmer hvor folk opptrer ut fra en bestemt funksjon, miljø eller oppgave og byr på seg selv innenfor det. [...] Det er ingen følelsesfiksjon, det er ekte glede.<sup>141</sup>

Det er flere momenter i dette innlegget jeg ønsker å kommentere. Strømøy *er* folkelig. Og ikke bare i ordets beste mening, men i alle meninger av ordet. Han er jovial og enkel, ja, noen ganger nesten en klisjé. Både menneskene, følelsene og nærheten i programmet betegnes av Kjensjord som ekte, noe som lever godt opp til det Sennett kaller intimitetstyranniet. Men er det sikkert at Kjensjord tar så feil? Kanskje er det nettopp dette vi vil ha? Det som føles ekte, sant og virkelig, og som derfor blir det? Som Jerslev påpeker er virkelighet kun vår oppfattelse av det virkelige: ”Virkeligheden er en *oplevelse* af virkelighed, en effekt og en affekt, mer end dokumentarisk sandhet.”<sup>142</sup> Derfor er det egentlig nok at seerne opplever følelsesutspillene som autentiske og representative for hvordan livet i virkeligheten er. Programmet skiller seg uansett fra strømmen av andre realityserier hvor det ofte er fjernsynsselskapene som konstruerer samvær mellom fremmede mennesker i kunstige

---

<sup>138</sup> Forsker ved institutt for tverrfaglige studier ved NTNU.

<sup>139</sup> Annfelt, Trine (2006): ”Tore i koret”, i: *Dagbladet*, 25. 01. 2006, del 1 side 55

<sup>140</sup> Programdirektør, NRK

<sup>141</sup> Kjensjord, Tormod (2006): ”Rot om røtter”, i: *Dagbladet*, 17. 02. 2006, del 1 side 51

<sup>142</sup> Jerslev 2002: 243

omgivelser, hvor deltakerne lever i ukevis eller månedsvi i strekk, uten pusterom til å være alene eller snakke med noen som står en nær fra utsiden, og hvor kameraer følger dem døgnet rundt, selv i helt private situasjoner. Alle avgjørelser og vurderinger tas av deltakeren alene. Det er heller ikke noe konkurranseaspekt i *Tore på sporet*, og ingen store pengepremier i vente. Møtene mellom familiemedlemmer i *Tore på sporet* er åpenbart arrangerte, noe det selvfølgelig heller ikke legges skjul på, og situasjonen det skjer i, med kameraer til stede, blir nødvendigvis kunstig. Men ”deltakerne” inntar for eksempel ingen rolle i forhold til andre deltakere som de i utgangspunktet ikke har noen tilknytning til. Kjensjord føler seg tydeligvis også så overbevist at han kan konstatere at det i dette programmet er *ekte* glede TV-seerne bevitner, og ingen *følelsesfiksjon*. Det kan være nærliggende å tro at reaksjonene ikke bestandig er så ekte, når vi vet at deltakerne kjenner på en forventning om rørende gjenforeninger fra hundretusener av seere. Uten den private histories affekt ville *Tore på sporet* miste sin effekt: ”Reality-tv er ikke ude efter historiske sandheder eller det politiske niveau, reality-tv er alene ude efter den private histories affekt og det katastrofiskes mulighed og udtryk i det private liv,” skriver Jerslev.<sup>143</sup>

Sosiolog Randi Gressgård kommenterer igjen Kjensjords svar på Annfelts kritikk av *Tore på sporet*, og mener at Kjensjords svar er ”en oppvisning i folkelig nasjonalistisk intimitetstyranni”:

Intimitetstyranniet tilsier at bare det ekteføyte er sant og godt, for alt måles ut fra én målestokk: den psykologiske. Det dreier seg om en ensidig vektlegging av nærhet, varme og følsomhet i offentlige relasjoner. Sosiale relasjoner oppfattes som mer virkelige, mer ekte, mer menneskelige og mer troverdige jo mer de nærmer seg den enkelte persons indre psykologiske bekymringer, mye takket være tv-mediet. I Kjensjords forsvar for ”Tore på sporet” heter det blant annet at programleder Tore Strømøy gir fortellinger om ekte mennesker som har ekte følelser og ekte nærhet.<sup>144</sup>

Det er nærliggende å tro at det er seernes ønske om intimitet som fører til at bakgrunn, det personlige, det eksistensielle og oppriktige blir det som vektlegges, skriver Gressgård videre. Det prinsipielle blir erstattet av det personlige, som får større verdi for folk enn den verdenen som omgir oss, og i stedet for lange og kompliserte resonnementer foretrekkes det enkle og lettfattelige, og slik blir det bare det folkelig som fenger. Det blir den såkalte eliten som

---

<sup>143</sup> Jerslev 2002: 248

<sup>144</sup> Gressgård, Randi (2006): ”Norsk, nær og god”, i: *Dagbladet*, 22. 02. 2006, del 1 side 53

kritiserer *Tore på sporet*, og opposisjonen mellom folk og elite blir dermed stadfestet, mener Gressgård. Hun kaller programmet sosialpornografi for folket, i et land der det mest typisk norske er å være ”nær og god”, og der følelsene blir den beste målestokk for sannhet:

I dag ser vi avtrykkene til en folkelig nasjonalisme ikke bare i sosialpornografiske programmer som ”Tore på sporet”, men faktisk også i tradisjonell pornografi, der damene på forsiden av mannebladene bys frem som ”Evy fra Evje” og ”Wanja fra Verdal”. Dette er bygdeintimitet i erotisert form, noe som garanterer for god kvalitet. Mest synlig er likevel bygderomantikken i sportsjournalistikken, der nasjonale helter, særlig innenfor skisporten, knyttes til sine respektive oppvekststeder på bygda. Det er typisk norsk å være nær og god.<sup>145</sup>

#### 4.2.3 Autentisitet og følelser i *Tore på sporet*

Strømøy fremstår, eller iscenesettes, som en slik nær og god norsking, noe bollesveisen og den brede dialekten er med på å understreke. Gressgård har et poeng i at en ”bygdetematikk” her gjør seg gjeldende. Ikke alle kunne stilt opp på et program som *Tore på sporet*. Man skal ukritisk kunne være en del av det ”sosialpornografiske” ved programformen – man skal utlevere mye av sitt private innerste på tv. Når det er sagt, er det også bare en viss del av befolkningen som kan delta i en programform som *Big Brother*, og det er en helt annen type deltakere enn de som hjelpes av Strømøy. Hensiktene er nemlig vidt forskjellige: de som kommer i Strømøys studio, er der fordi de ønsker hjelp til noe som åpenbart er viktig for dem. Saken står i sentrum, i tillegg til person og følelse. I *Big Brother* er man deltaker fordi man har lyst til å komme på tv, og kanskje vinne en million kroner, noe jeg for mange tror er sekundært. Her utleveres også tilsynelatende deltakernes personlighet. Vi følger dem lenge nok til å bli ”kjent med dem”, og spenningen ligger rett og slett i hva deltakerne foretar seg, hvordan deres forhold til hverandre utvikler seg, og hva de er i stand til å si og finne på. I tillegg er medienes interesse for *Big Brother*-deltakere stor, mens de som deltar i Strømøys program, las være i fred.

Livenesseffekten er også viktig, noe som gir seerne en følelse av å være vitne til virkelige handlinger som utspiller seg live, og nesten direkte, noe som jo ikke er tilfellet. Det spesielle er at av alle de ulike formene for virkelighets-tv vi ser, mener jeg det er *Tore på sporet* som kommer oss nærmest. Det er som om både Strømøy og hans program er omringet av en aura

---

<sup>145</sup> Gressgård: 22.02. 2006

av ekthet, for å bruke store ord. Man kan undre seg over hvorfor følelsene i dette programmet virker sannere enn mye annen virkelighets-tv. Hva ligger intimiteten i? Jeg ser på meg selv som både kritisk og reflektert, og kan ikke si at *Tore på sporet* er et program jeg liker å se på. Til det er det altfor mye å sette fingeren på. Men jeg kan ikke annet enn å innrømme at da jeg satt foran datamaskinen med høretelefonene på for å se programmene på NRKs nett-tv, tok jeg meg selv i å smile, og til og med felle en tåre, for eksempel av Christines møte med foreldrene, eller da Anne Lise endelig møtte broren hun hadde lett etter så lenge.

Kommentarene og musikken i bakgrunnen kan vel være litt klamme – men deler av det som skjer i løpet av et program rører ved noe i mange av oss. Dette til tross for at programmet er fullt av pinlige klisjéer og konstruerte ønsker om virkelig å sette følelser i sving. For Strømøy er faktisk herlig uforfinet, noe som gjør det hele ganske avslappende. Overraskende nok ble jeg også rørt over å se vennskapet som utviklet seg mellom Strømøy og Christine på deres reise til Korea. Hennes tillit til ham ble svært tydelig, og som seer får man virkelig en følelse av at dette er personlig viktig for Strømøy også, noe som sikkert er tilfellet. Når så mange, på tross av alle innvendinger, lar seg røre, tror jeg det kan være fordi man som seer opplever intensjonene som ekte. Det inderlige vektlegges hele tiden, også gjennom språket. Jeg tror Strømøy helt ærlig mener at den virkelige versjonen kommer frem. Forholdet mellom det autentiske og det iscenesatte fører til en ufrivillig teatralitet, av autentisk handling. *Tore på sporet* passer dessuten inn i vår visuelle normalitet, for eksempel ved at de som hjelpes av Strømøy, ligner oss selv, og ved at verdenen de lever i, til en viss grad ligner vår. Talkshowet *Ricky Lake* vil for eksempel ikke røre ved oss følelsesmessig på samme måte, fordi programmet befolkes av utagerende og *teatraliske* amerikanere som ikke ligner menneskene i vår hverdag.

#### 4.2.4 Naivt og sentimentalt publikum

Den tyske filosofen Friedrich Schiller (1759-1805) skrev essayet ”naiv og sentimental diktning” med utgangspunkt i antikken.<sup>146</sup> Jeg vil her si noe om vår opplevelse av *Tore på sporet* på bakgrunn av det naive og det sentimentale. Når man tenker på den vakre natur som omga ”de gamle grekerne”<sup>147</sup>, hvor tett de levde med den, og hvor mye nærere opp til den deres forestillingsevne og diktning lå, er det forunderlig at man i deres dikterverk

---

<sup>146</sup> Schiller, Friedrich (1992): ”Om dikterens holdning”, i: Eiliv Eide m. fl. (red.), *Europeisk Litteraturteori: Fra antikken til 1900*. Universitetsforlaget, Oslo

<sup>147</sup> Schillers uttrykk.

treffer på så få spor av den *sentimentale* interesse som vi nyere kan dvele ved naturens scener og karakterer med. Riktignok er grekeren i høyeste grad nøyaktig, trofast, omstendelig i sin beskrivelse av den, men heller ikke mer, og hans hjerte er ikke dypere innblandet enn når han skal beskrive en drakt, et skjold, en rustning, et stykke husgeråd eller et hvilket som helst annet mekanisk produkt. I kjærligheten til sitt objekt synes han ikke å dra noe skille mellom det som er i kraft av seg selv og det som skyldes kunsten og den menneskelige vilje. Naturen synes mer å interessere hans forstand og hans vitebegjær enn hans moralske følelse, han dveler ikke ved den med inderlighet, med følsomhet, med søtt vemod slik som vi nyere.<sup>148</sup>

Ifølge Schiller følger den naive dikteren bare den enkle natur og følelse og avgrenser seg til kun å etterligne virkeligheten, mens den sentimentale dikter *reflekterer* over det inntrykket gjenstandene gjør på ham, ”og den bevegelsen som han selv hensettes i og dermed setter oss i er grunnet ene og alene på denne refleksjonen.”<sup>149</sup> At vi reflekterer over hvordan det vi konsumerer eller opplever påvirker oss, kan også få oss til å dyrke den sentimentaliteten som oppstår når det er følelsene våre det spilles på. I *Tore på sporet* er en del av poenget å røre seerne. Det vi blir vitne til, skal kunne fremkalle tårene og spiller på vår sentimentalitet. Dette nære og inderlige kjennetegner det sentimentale, og er også kjernen i et intimitetstyransk samfunn. *Tore på sporet* blir intimitetstyransk der alle viser sitt sanne jeg, er åpne om følelser, og jeg er sikker på at Strømøy og hans redaksjon virkelig tror på at det de gjør er viktig for verden.

Selv om vi i dag skulle ønske å være naive, slik Schiller beskriver det naive, uten å involvere følelsene i alt vi konsumerer, opplever eller bevitner, eller å grunne på hva eller hvorfor vi hensettes i den bestemte følelsestilstand, kommer vi ikke utenom vår egen refleksjon over våre opplevelser. Som moderne mennesker tar vi med oss refleksjonene våre i ett og alt, og inntrykkene våre blir derfor ikke umiddelbare, men sentimentale.<sup>150</sup> Det moderne mennesket har ikke direkte tilgang til følelsene sine, og må gå veien om det sentimentale. Overført på publikums opplevelse av *Tore på sporet*, er det refleksjonen over hvilke inntrykk historiene gjør på oss, som gjør oss sentimentale. Men det er vanskelig å si noe om et enhetlig publikums opplevelse. Gressgård skriver at det er den såkalte eliten som kritiserer *Tore på sporet*, og at en opposisjon mellom folk og elite dermed blir stadfestet.<sup>151</sup> Det blir dermed

---

<sup>148</sup> Schiller 1987: 154

<sup>149</sup> Schiller 1987: 163

<sup>150</sup> Schiller 1987: 163

<sup>151</sup> Gressgård: 22.02. 2006

selvfølgelig også forskjell på hvordan folket og eliten, slik Gressgård kategoriserer publikum, opplever intimiteten i *Tore på sporet*. Jeg vil kategorisere begge gruppene som sentimentale, men folket kommer nærmere det naive, med en mer direkte tilgang til følelsene sine, mens eliten i større grad reflekterer over hva som frembringer det sentimentale, og blir mer kritiske til autentisiteten ved følelsesutspillene. Og dette er elitens problem. Følelsen er like sentimental hos begge, men bare eliten reflekterer over det og skammer seg.

### 4.3 Oppsummering

Det sentimentale henger sammen med det intimitetstyranniske i *Tore på sporet*. Vi skal røres. Intimitetstyranniet viser seg her i at det ekte, nære, sanne og virkelige fremstilles i all offentlighet, der privatpersonen Tore Strømøy forsterker dette ved så til de grader å fremstå som seg selv, nær og intim. Han er personlig i det offentlige rom, og gjestene hans er personlige og ekte de også. Gjestene bringer med seg sine mest intime historier, gleder og sorger og viser det frem på TV, i tråd med Jerslevs påstand om at virkelighetsfjernsynet er ute etter den private histories affekt.<sup>152</sup> Og seerne applauderer og benker seg foran skjermene i hopetall. For dette *er* rørende og dette kjennes ekte, sant og virkelig. Vår hunger etter det autentiske tilfredstilles av denne intimiteten. Men noen av oss klarer ikke å se dette uten å reflektere over den ufrivillige teatraliteten.

Det autentiske og det iscenesatte smelter sammen og blir vanskelig å skille fra hverandre i *Tore på sporet*. Vi kan ikke benekte autentisiteten – men heller ikke iscenesettelsen. På et vis virker Strømøy autentisk *gjennom* iscenesettelsen, og iscenesettelsen blir slik nødvendig for at vi skal kunne tro på ham, der han peker på seg selv som autentisk gjennom en uttalt teatralitet. *Tore på sporet* må peke på hva som er iscenesatt og hva som ikke er det – hvis ikke ville vi som i *Robinsonekspedisjonen* eller *Big Bother* oppleve alle elementene i programmet som iscenesatt fiksjon. For eksempel er sekvensene som foregår i studio, ”i stua mi” som Strømøy refererer til det som, uttalt teatrale. Vekslingen mellom dette og de filmiske passasjene hvor vi reiser ut i verden, er helt nødvendige, for ikke å oppleve helheten som en iscenesatt fiksjon. Disse ”filmiske” delene er uuttalt teatrale, ikke for å skjule iscenesettelsen for publikum, men snarere for at iscenesetterne skal kunne skjule teatraliteten for seg selv – de trenger å tro på det de gjør. Selv om autentisiteten iscenesettes, blir den ikke nødvendigvis mindre autentisk: *Tore på sporet* er slik sett en teatral iscenesettelse av autentisitet som forblir autentisk til tross for teatraliteten.

---

<sup>152</sup> Jerslev 2002: 248





## Tredje analyseeksempel

Before I was shot, I always thought that I was more half-there than all-there – I always suspected that I was watching TV instead of living life. People sometimes say that the way things happen in the movies is unreal, but actually it's the way things happen to you in life that's unreal. The movies makes emotions look so strong and real, whereas when things really do happen to you, it's like watching television – you don't feel anything. Right when I was being shot and ever since, I knew that I was watching television. The channels switch, but it's all television.

153

---

<sup>153</sup> Andy Warhol (1975): *The Philosophy of Andy Warhol*, i: Fetveit, Arild (2003): *Multiaaccentual Cinema: Between Documentary and Fiction*. Faculty of Arts. University of Oslo: 204



## Kapittel 5 Å bevitne en nyhetssending



New York, 11. September 2001<sup>154</sup>

Det motsatte av det teatrale er det autentiske, skriver Gran, men er det nødvendigvis slik at det teatrale og det autentiske er motsatte poler? Om morgenen den 11. september 2001 ble et innenriks passasjerfly ført inn i vesttårnet på det 110 etasjer høye World Trade Center i New York. Under en halvtime senere traff et annet kapret fly østtårnet. Da fly nummer to traff, var flere fjernsynskameraer og private videokameraer allerede skrudd på og tragedien ble direkteendt fra flere av de største fjernsynsstasjonene over hele verden. Bildene fra denne dagen skulle senere vises og repeteres i det uendelige, og hendelsen gjorde sterkt inntrykk på alle som ble vitner til katastrofen via sine fjernsynsapparater verden over. Det ble historisk, det vi så denne dagen, og riften i vår bevissthet om hva som er mulig og ikke

mulig kunne leses i mange ansikter. Vi hadde sett det med våre egne øyne

I dette kapittelet vil jeg på bakgrunn av nyhetssendinger 11. september 2001 vise at det teatrale og det autentiske kan oppleves som to sider av samme sak. Fokuset i kapittelet vil ikke ligge på nyhetssendingen som medium, og jeg vil heller ikke gi noen analyse av utvalgte nyhetssendinger, men si noe generelt om vår umiddelbare opplevelse av det vi ble vitne til gjennom våre fjernsynsapparater denne dagen og i tiden som fulgte. Hva styrer vår forståelse og vår opplevelse av bildene som ble oss presentert? Er det virkeligheten eller de fiksjonslignende elementene som gjør sterkest inntrykk?

### 5.1.1 Informasjon, kriser, katastrofer<sup>155</sup>

You want to lock everyone in the world into the belief that the next minute, the world's greatest catastrophe, the world's greatest joy, may occur, and if they leave CNN they will have

<sup>154</sup> Kilde: [http://www.dagbladet.no/.../2004/01/28/flight\\_3.jpg](http://www.dagbladet.no/.../2004/01/28/flight_3.jpg) (17.09. 2006)

<sup>155</sup> Overskrift lånt av Doane, Mary Ann (2001): "Information, Crisis, Catastrophe", i: Marcia Landy (red.), *The historical Film: History and Memory in Media*. Rutgers University Press

lost that one great moment in their lives that people will talk about forever.<sup>156</sup>

Mary Ann Doane har i essayet "Information, Crisis, Catastrophe" (2001) undersøkt forholdet mellom nyheter og underholdning i amerikansk fjernsyn. Her skriver hun at tv ikke først og fremst handler om død fortid, men om den potensielle traumen og det eksplosive ved nåtiden. Fjernsynet er preget av en konstant "nå-het", et "dette-skjer", i motsetning til fotografiet som ifølge Roland Barthes, karakteriseres som et "dette-har-skjedd". Det ultimate øyeblikksdramaet – katastrofen – er det som begrenser fjernsynsmediets diskurs, fordi *øyeblikket* katastrofen inntreffer i, er flyktig og forgjengelig. En hendelse vil ofte oppfattes som viktig av sitt publikum *fordi* den dekkes av fjernsynet, mener Doane, og hendelsen formidles som om det er live og i realtid, selv om de færreste er det.<sup>157</sup> Fjernsynsmediet informerer mer enn det representerer, og for å kompensere for det banale ved dette, dramatiseres informasjonen. Fjernsynsmediet er på en måte forutsigbart – en flytende strøm av informasjon må være lett tilgjengelig og lett fordøyelig, og for å kunne konsumeres som en jevn strøm av informasjon, må den også være forglemmelig. Og fjernsynsmediet blomstrer på sin egen forgjengelighet.<sup>158</sup> 11. september 2001 ble et plutselig brudd med denne informasjonsstrømmen.

Doane refererer til Walter Benjamin som mener det oppstod en krise som følge av "den nye formen for kommunikasjon, kalt informasjon"<sup>159</sup>, en trussel mot romanen og *fortellerkunsten*:

The value of information does not survive the moment in which it was new. It lives only in that moment; it has to surrender to it completely and explain itself to it without losing any time. A story is different. It does not expend itself. It preserves and concentrates its strength and is capable of releasing it even after a long time.<sup>160</sup>

Noen ting varer, andre gjør det ikke, og informasjon er ikke varig. Informasjon gitt i fjernsynet har noe til felles med teatret: de er begge forgjengelige. Samtidig skiller de seg også fra hverandre på et vesentlig punkt: teatret kan heller aldri gjenskapes slik det var, men etter å ha overvært en forestilling, vil opplevelsen lagres som et minne. De fleste

---

<sup>156</sup> Deese Schonfeld, CNN's første president om live kringkasting, i: McQuire, Scott (1998): *Visions of Modernity: Memory, Time and Space in the Age of the Camera*. Sage, London

<sup>157</sup> Doane 2001: 269

<sup>158</sup> Doane 2001: 272

<sup>159</sup> Min oversettelse.

<sup>160</sup> Walter Benjamin, i: Doane 2001: 273

nyhetssendinger er derimot forglemmelige. Likevel finnes det øyeblikk som skiller seg ut fra den fragmenterte flyten av informasjon i fjernsynet, skriver Doane – øyeblikk som forstyrrer rutinen. I disse øyeblikkene slutter man å se på TV og begynner heller å *stirre*, paralyisert. Dette er katastrofenes øyeblikk.<sup>161</sup> Den utbredte oppfattelsen om at fjernsynsmediet utnytter, eller til og med kanskje produserer katastrofer, bygger på katastrofens magnetiske kraft på fjernsynsseerne. Katastrofen blir sett som en pause i en vanligvis uavbrutt og uendelig informasjonsstrøm.<sup>162</sup> Fjernsynsmediets paradoksale blanding av konsum, katastrofe og voldsfiksering kan leses inn i de utallige repetisjonene av angrepene på The World Trade Center, og det kan trekkes en parallell også til gamle og nye realityserier som *Rescue 911* – vi blir tiltrukket av katastrofen og den mulige katastrofen. Fjernsynet kan holde på vår oppmerksomhet lenge, hvis muligheten for å bli vitne til noe spektakulært er til stede.

Etymologisk betyr ordet *katastrofe* å styrte om, noe som indikerer at hendelsen i seg selv ikke har noen varighet. Det er noe som skjer raskt, og kanskje også uten forvarsel. Selv om tv- eller videokameraene tilfeldigvis er til stede og får dokumentert en katastrofal hendelse, vil selve hendelsen fremdeles være forgjengelig. Forskjellen er bare at bildene vil kunne vises igjen og igjen, skriver Doane, som en slags kompensasjon. Innenfor katastrofeteorier er katastrofen, som nevnt, blant annet definert som et uventet brudd i et ellers kontinuerlig flytende system. Det plutselige eller bruddet indikerer at katastrofen er av en tidsbestemt karakter. Men mens katastrofen sees som en uregelmessighet i et ellers regelmessig system, blir fjernsynet som regel i fjernsynsteorier omtalt som et uregelmessig system hvor mangfoldet vektlegges. Dette blir derfor et paradoks, mener Doane, hvis man ser på det som kjennertegner fjernsynets audiovisuelle utforming av en katastrofe<sup>163</sup> – de virtuelle bildene av katastrofen gjentas igjen og igjen, og blir et regelmessig holdepunkt i tiden rett etter katastrofen har inntruffet.

---

<sup>161</sup> Doane 2001: 274

<sup>162</sup> Informasjonsstrømmen er bokstavelig talt uavbrutt på amerikanske og britiske nyhetskanaler.

<sup>163</sup> Doane 2001: 275

## 5.2 Iscenesatt virkelighet



Flyktende folkemengde, 11. september 2001<sup>164</sup>

Både bin Laden og Bush brukte i etterkant av 11. september kategorier som *godt* og *ondt*, *tragedie* og *hellig krig*. Dette ga konnotasjoner til en teatral protagonist-antagonist konflikt, som i et oppført drama, skriver performanceteoretiker Richard Schechner i *Performance studies – An introduction* (2002).<sup>165</sup> 11. september 2001 er blitt en historisk dato, ikke minst i mediehistorisk sammenheng. Selvsagt er et plutselig tap av så mange liv forferdelig, men i den senere tid har verden lidd grusomme tap av sivilbefolkning i mye større omfang enn angrepene den 11. september førte til, uten å få denne enorme medieoppmerksomheten. Hendelsene som fant sted den 11. september 2001 ble nesten umiddelbart overført som global underholdning med sine spektakulære bilder. ”This specularity

was no accident, either from the part of the hijackers or of the media. The world was given free tickets to a real-life-made-for-media movie,” skriver Schechner. New York hadde entret scenen. Bilder av folkemengder som flykter fra ild og røyk nedover Manhattan minnet om scener fra katastrofefilmer<sup>166</sup> – som ”publikum” teatraliserer vi med blikket.

### 5.2.1 Visuell normalitet

Som jeg har vært inne på tidligere, ser vi hendelser som inntreffer i våre egne liv, ikke bare som teatrale forestillinger, men også ofte som om de skulle være fra en film. Selv uten den faktiske medieringen et videoopptak representerer, kan man se teatraliseringsprosessen som en mediering, der clivágen representerer det filteret en mediering vanligvis står for.

Filmmediet ligger tettere opp til vår visuelle normalitet enn det teatret gjør. Vi godtar bare det som ligner den virkeligheten vi kjenner, mens vi i teatret godtar bruk av symboler og på liksom-løsninger i mye større grad. Omgivelsene, følelsene og menneskene med deres

<sup>164</sup> Kilde: <http://www.abqjornal.com/pix/attack109-11-01.jpg> (01.11. 2006)

<sup>165</sup> Schechner, Richard (2002): ”Terrorism and Performance”, i: *Performance Studies. An Introduction*. Routledge, London and New York: 265

<sup>166</sup> Schechner 2002: 265

væremåte ligner vår verden og den virkeligheten vi lever i, og levende bilder er et medium med mange likhetstrekk med det menneskelige blikket. Dette er grunnen til at film og video av mange oppfattes som mediene som gjengir ”sannheten” best.<sup>167</sup> Angrepens likhet med filmscener, en actionfilm hvor det ikke har vært spart på spesialeffektene, ble forsterket av at nyhetsprogrammene fikk titler som om de skulle være miniserier: *War on Terror, America Rising* og mest ironisk av alle, CNNs og NBCs *America strikes back*, som gir assosiasjoner til den andre *Star Wars*- filmen, *The Empire Strikes Back*.<sup>168</sup> Dessuten kunne disse scene vært hentet fra filmen *Independence Day*.



11. september 2001<sup>169</sup>

Assosiasjonene til det filmiske, som sier mer om opplevelse enn om ren teknologi,<sup>170</sup> setter i gang teatraliseringsprosessen hvor vi fiksjonaliserer terroren. Det er først når fly nummer to styrter inn i det andre tårnet, at virkeligheten for alvor slår oss med sin fulle kraft. Det er da det går opp for oss at dette er et ”show” iscenesatt for å sjokkere oss, og for å statuere makt. Spektakulære bilder sendes i samme øyeblikk via satellitt verden over. For det er for oss, det er for at hele verden skulle se det, at angrepene på The World Trade Center ble *fremført* – blikket vårt registrerer noe

utenom det vanlige. Bildene ligner ikke hverdagen vår – aldri før har vi sett noe lignende, men angrepens estetikk passer inn i vår visuelle normalitet, som ikke bare skapes gjennom hva vi er vant til å se i vår egen hverdag, men også gjennom den billedstrømmen vi stadig utsettes for. Det hele virker kjent – referansen er ikke virkeligheten, men filmmediets form og visualitet.

<sup>167</sup> Paasche 2004: 16

<sup>168</sup> Schechner 2002: 268

<sup>169</sup> Kilde: <http://peterwilkinson.karoo.net/wtc6.jpg> (01.11. 2006)

<sup>170</sup> Dette sier jeg fordi det ikke bare var de som så nyhetssendingene fra andre steder i verden som synes at dette lignet scener fra film. Også de som var fysisk tilstede uttalte at ”det var som i en film.” Se side 80-81

## 5.2.2 Konstruert for et publikum



Forside, Los Angeles Times<sup>171</sup>

Terrorister bruker vold både som et krigsinstrument og som symbolsk performance. Selv om terrorisme har eksistert i århundrer, var angrepene på New York og Washington annerledes. De var annerledes på grunn av sitt omfang, intensjonen om å ydmyke og sette en av verdens supermakter ut av balanse, og de helt spesielle performative kvalitetene ved angrepene, skriver Schechner.<sup>172</sup> Al-Qaida har forstått at man kan endre samfunnet ved å endre bildene, skriver Kjetil Jakobsen<sup>173</sup> i sin artikkel "Har 11. september forandra kunsten" i Dagbladet 10. september 2006, fem år etter terrorhandlingene fant sted. Tvillingtårnene hadde verken strategisk eller militær betydning, men ble angrepet for å sende et budskap til Amerika og verden.

De ble angrepet fordi de var symboler på den globale kapitalismen, skriver Jakobsen.<sup>174</sup>

Dette er en påstand Neal Gabler deler. I hans artikkel "Terrorism with an Audience in Mind" fra *This Time the Scene was Real*, som delvis er gjengitt hos Schechner, påpeker han symbolverdien som skapes gjennom det filmiske.<sup>175</sup> Etter at flyene skar gjennom The World Trade Center, gjentok lamslåtte tilskuere det samme igjen og igjen – det var som i en film. Dette lignet noe man hadde sett utallige ganger i amerikanske filmer, og siden det var selve symbolene på amerikansk økonomi og amerikansk sikkerhet som ble angrepet, var det kanskje naturlig å velge nettopp filmens språk. Tenk bare på timingen: Da det første flyet skar inn i The World Trade Center, kunne man ikke regne med at noen ville stå klare med videokamera – ingen kunne drømme om hva som var i ferd med å skje. Men terroristene planla et nytt angrep i passende intervall til at de visste at dette ville bli festet til film eller video, og repetert fra ulike vinkler – en montasje av død og ødeleggelser, skriver Gabler. Visuelt sett ble angrepene nesten mer Hollywood enn Hollywood selv – helt absurd, helt

<sup>171</sup> Kilde: <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/frontpage/images/911thumb2.jpg> (01.11. 2006)

<sup>172</sup> Schechner 2002: 265

<sup>173</sup> Postdoktor, Institutt for informasjons- og medievitenskap, UiB.

<sup>174</sup> Jakobsen, Kjetil (2006): "Har 11.september forandra kunsten?", i: *Dagbladet*, 10. 09. 2006, del 1 side 46

<sup>175</sup> Schechner 2002: 269



uvirkelig for alle som så dette på nyhetssendingene. Dette var terrorisme laget for et publikum.<sup>176</sup> Kunne dette, i begrepets aller videste forstand, forstås som performance?

### 5.3 Et *virkelig* kunstverk

Det som skjedde er – vi må alle omstille våre hjerter – det største kunstverk noensinne. At ånder fullfører noe i en *handling*, som vi i musikken bare kan drømme om, at mennesker øver som gale i ti år, totalt fanatisk for én konsert, og så dør. Det er det største kunstverk som har eksistert i hele kosmos. [...] Mot dette er vi ingenting, som komponister.<sup>177</sup>

Dette uttalte den tyske samtidskomponisten Karlheinz Stockhausen, skriver Hans Rustad i ”– USA-terroren var et kunstverk” i *Aftenposten Aften* 19. september 2001. Utsagnet som sammenlignet terrorangrepet på The World Trade Center med et kunstverk, skapte avsky og ble fordømt av en hel verden. ”Men man kan velge å oppfatte [Stockhausens] påstand [...], ikke som bagatellisering av en reell menneskelig lidelse, men som et vanskelig og farlig spørsmål stilt til kunsten,” skriver Jakobsen i *Dagbladet* fem år senere: For hva er det som gjør at 11. september ikke er kunst? Det ligner jo til forveksling drømmen om den ultimate performanceforestilling, satt ut i livet.<sup>178</sup> I sitt forsøk på en forklaring skrev Stockhausen: ”[...] Det som her har skjedd på det åndelige plan, dette spranget ut av sikkerheten, ut av det innlysende, ut av livet, det skjer jo mange ganger i kunsten. Hvis ikke er den ingenting.”<sup>179</sup>

#### 5.3.1 Terrorisme og performance

It's the same. Terror is theater. We inspire, we frighten, we awaken indignation, anger, love. We enlighten. The theatre also. The guerrilla is the great actor of the world.<sup>180</sup>

Arthur Sabatini åpner sin artikkel ”Terrorism, Performance” med Shakespeare-sitatet ”And all the world's a stage...”, og fortsetter: ”But terrorism is not theatre. Not even close.”<sup>181</sup>

Skribenter og kommentatorer i mediene har en hang til stadig å fremstille terrorisme metaforisk som teater, men det ser i den sammenheng ikke ut til at de forstår hva teater er, og metaforbruken blir derfor lite gjennomtenkt, mener Sabatini. Et teaterstykke er noe man

<sup>176</sup> Gabler, i Schechner 2002: 269

<sup>177</sup> Stockhausen i Rustad, Hans (2001): ”– USA- terroren var et kunstverk” i: *Aftenposten Aften*, 19.09. 2001, side 36

<sup>178</sup> Jakobsen: 11.09. 2006.

<sup>179</sup> Stockhausen i Rustad: 19.09. 2001

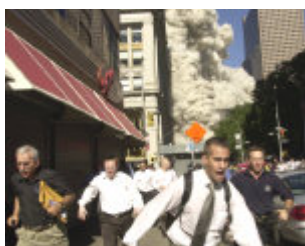
<sup>180</sup> John le Carré: From *The Little Drummer Girl*, i: Sabatini, Arthur J. (1986): ”Terrorism & Performance”, i: *High Performance*, vol.9, nr.2: 29

<sup>181</sup> Sabatini, 1986: 29

gjenkjenner med en begynnelse, en midte og en slutt, og noe vi instinktivt forstår. Å kalle terrorisme et teaterstykke vil være å si at vi forstår det, noe vi sjelden gjør, skriver Sabatini videre. Er man derimot kjent med performancekunsten i dens mange og hybride former, vil man se at dette materialet og disse strukturene er mer anvendelige for sammenligning med terrorisme enn teaterverdenen er, uansett hvor utvidet teaterbegrep man opererer med. Hva gjelder selve handlingen, arbeider performanceaktører best i realtid, og de fleste arbeidene er diskontinuerlige, fragmenterte og ikke bundet av tradisjonelle settinger. I tillegg er performancekunst, i likhet med terrorangrep, stedsbestemte. Sabatini fortsetter:

Although it is cruel to say this, the “aesthetic” manipulation of people in a public environment (through installation or art-in-life performances) bears a resemblance to the disruptions caused by a bomb scare, hijacking or explosion.<sup>182</sup>

Sett med teatralitetens blikk, lignet Manhattan den 11. september 2001, en enorm site-specific performance, med tilhørende enorm besetning, slik Carlson beskriver det.<sup>183</sup> Tenk på alle menneskene som flyktet nedover gatene som statister.



Flukt<sup>184</sup>

Performancekunsten er bundet til mediene på mange områder, og de fleste performanceforestillinger involverer som regel ulike medier på en eller annen måte. Også for samtidsterroristen utgjør bruken av medier, hovedsaklig fjernsynsmediet, en essensiell del av ”performansen”, skriver Sabatini. Fjernsynet rammer inn handlingen, samtidig som den legitimerer og dramatiserer den. Men for performancekunstnere har bruken av medier, og da spesielt fjernsynet, bestandig vært problematisk. Siden 1960-tallet har en av hovedimpulsene bak live performancekunst vært å motvirke alt det kunstige en mediedominert verden bringer, ved fysisk å presentere kroppen og performancekunstnerens virkelighet for folk. Performerens tilstedeværelse utfordret tradisjonelle rammer, og forvirret publikums oppfatning av illusjon og virkelighet i performancesituasjonen. Men med tiden har mange performanceartister avvist dette premisset og beveget seg mot en mer teatral form, ved at det ikke bare er fysisk tilstedeværelse som skaper det virkelige, men det at aktørene utnytter og temmer mediene og

<sup>182</sup> Sabatini 1986: 29

<sup>183</sup> Se side 32

<sup>184</sup> Kilde: [http://www.stuttgarter-zeitung.de/media-fast/626/sept11\\_2.jpg](http://www.stuttgarter-zeitung.de/media-fast/626/sept11_2.jpg) (01.11. 2006)

gjør bruk av dem på nye måter. Likevel er virkelige menneskers kropper til en bestemt tid på et bestemt sted, helt grunnleggende i både performance og terrorisme.<sup>185</sup>

Mediene omformer alt det kommer i kontakt med og dets funksjoner, og rammer det inn slik at de blir universelt forståelige hendelser.<sup>186</sup> Mediene foretar en innramming som hjelper oss til å se hendelser på bestemte måter. Medieringen og teatraliseringen glir over i hverandre.

Fjernsynet medierer handlingen, og teatraliserer den på den måten for oss.

Teatraliseringsprosesser er også en *framing*-prosess – journalistene presenterer en hendelse innenfor en bestemt ramme, og tolker for oss i forkant av vår opplevelse. Nyhetssendingene pekte på likheten mellom film og 11. september ved å *vise* dem som like, og mediene teatraliserer her for oss, ved å gjøre det filmiske enda tydeligere

Terrorismen har imidlertid feilet i det at den nå er så integrert i mediene, at den blir forutsigelig som teatral form. Dette ”teatret” er blitt mer betegnende for terrorisme enn det virkelige politiske budskapet terroristene ofte har, mener Sabatini.<sup>187</sup> Angrepenes spektakulære og *utrolige* visualitet overskygger virkelighet og budskap.

Det er altså en definert forskjell mellom teateridéen og performanceidéen. I teatret skiller vi illusjonen fra det virkelige, vi ser ifølge Sabatini en begynnelse, en midte og en slutt – kort sagt kjenner vi igjen det som er teater når vi ser det, og vi forstår det. I performance er grensene mer flytende. Hvem, hva, hvorfor og hvordan er vanskeligere å analysere – både under selve performansen og i ettertid. Og spørsmålene ulike terrorangrep stiller, er ikke lettere å besvare, skriver Sabatini:

It is, then, this element of “real time” and the issue of “who/what/why/how” that truly links performance and terrorism – and separates both from theatre. Performance has the power to subject us to a questioning of our perceptions of “frames” and the illusions we create within reality. The authority of the theater is built on its capacity to create illusions that cause us to reflect on our perceptions of the “frames” in real life.<sup>188</sup>

I teatret er tidsfiksjonen tydelig, og skuespillere spiller en rolle – ofte flere ulike roller i løpet av sin karriere. Skuespillere har som regel også et manus å forholde seg til, som gjerne er skrevet av noen andre, gjerne flere årtier eller århundrer tidligere og i andre land enn de

---

<sup>185</sup> Sabatini 1986: 31

<sup>186</sup> Sabatini 1986: 31

<sup>187</sup> Sabatini 1986: 31

<sup>188</sup> Sabatini 1986: 31

fremføres. Etter at stykket er ferdig, går skuespillerne, som sitt publikum, hjem hvert til sitt. I motsetning til dette, skriver Sabatini, spiller terrorister, som performancekunstnere, i samtiden. De er her og nå, og som individer er de både seg selv og ”symboler” på noe annet (dette inkluderer også offer og gisler), og når selvet og symbolske betydninger sammenfaller på denne måten, kan dette virke truende på den sosiale orden, påpeker Sabatini. I motsetning til skuespillere er performanceartister selv skapere av sitt eget arbeid, og båndene mellom hvem de er, hva de gjør og hvorfor de gjør det, er uklare. Alle rollene blandes sammen, og er på en og samme tid ”symbolsk”, personlig og offentlig. Akkurat som performancekunstnere, krever terrorister at verden skal se deres livsførsel som symbolsk og reell.<sup>189</sup>

### 5.3.2 11. september og teatraliteten

Angrepene den 11. september 2001 var påtrengende. Bildene var ”utrolige” og samtidig nesten *for* virkelige. Dermed skal det ikke mye til for å teatraliserer det som utspiller seg for øynene våre – det var som i en film. Med blikket skaper vi en clivå mellom det inntrufne og vårt dagligdagse rom. Rommet spaltes og gir oss mulighet til å betrakte på avstand – en avstand som ikke bare er fysisk. Vi befinner oss i en annen verden, i en annen sfære enn det inntrufne. Opplevelsen av dette for dem som hadde familie og venner i New York, eller selv var fysisk tilstede, var selvfølgelig en helt annen. For oss andre gjorde 11. septembers visuelle karakter og dens åpenbare likhet til filmmediet, fiksjonaliseringen vanskelig å komme utenom. Hans-Thies Lehman siterer Samuel Weber i sin bok *Postdramatic Theatre* (2006),<sup>190</sup> og hevder at fjernsynet er et medium som, hvis vi betrakter gjennom det, alltid vil holde katastrofene på avstand.

If we remain spectators/viewers, if we stay where we are – in front of the television – the catastrophes will always stay outside, will always be ‘objects’ for a ‘subject’ – this is the implicit promise of the medium. But this comforting promise coincides with an equally clear, if unspoken threat: Stay where you are! If you move, there may be an intervention, whether humanitarian or not.<sup>191</sup>

Med reelle, irreversible hendelser på en scene brytes fiksjonskontrakten, og teatraliteten ødelegges når tilskueren bringes over kløften som skiller scene og sal. Det rommet vi har skapt rundt den andre brytes ned, og vi kan ikke lenger tro på det vi ser som teater eller

---

<sup>189</sup> Sabatini 1986: 31

<sup>190</sup> Lehman, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre* Routledge, New York: 184

<sup>191</sup> Weber i: Lehman 2006: 184

fiksjon. Dermed får tilsynelatende performanceaktørene det som de vil – de viser oss virkelig virkelighet, men publikum er ikke alltid mottakelige for det heller. ”Hvis [...] spaltningen ikke eksisterte, ville det ikke finnes muligheter for teater, fordi den andre ville være i mitt umiddelbare rom; det vil si i dagliglivet. Det ville altså ikke finnes teatralitet og i enda mindre grad teater,” skriver Féral.<sup>192</sup> Men denne prosessen har som nevnt noen grenser. Bare hvis tilskueren bestemmer seg for å se forbi virkelighetsaspektet og se disse virkelige handlingene som teatreale, kan performancea fortsette. ”Performance art har dermed alltid balansert på grensen til teatralitet.”<sup>193</sup> Hendelse vi ble vitne til 11. september 2001, med Manhattan som scene, var både reelle og irreversible, men brøt ikke det teatreale tvert av den grunn. Det hele ble *for* virkelig og mer enn vi kunne ta inn over oss. Verden ble en scene.

Féral's teatralitetsbegrep kan, som allerede nevnt, tilføre noe til vår opplevelse av 11. september. Selve estetikken ved angrepene slik de ble presentert på tv, repetert igjen og igjen fra ulike vinkler, fikk oss til å se noe annet og noe mer enn realiteten i bildene. Ved å skape en clivåge mellom oss selv og skrekkscenariet, noe fjernsynets presentasjoner også bidro til, kunne vi i korte øyeblikk se det hele som performance, slik Sabatini påpeker. Tronstads teori om at spaltningen av rommet ikke nødvendigvis må oppstå mellom betrakter og aktør, men at den også vil finnes mellom et fiksjonsunivers og et virkelighetens rom, tilfører et nytt aspekt. Jeg gjentar Tronstads sitat fra teorikapittelet:

Det vi kaller teatralitet er [...] en dobbel bevissthet:  
Bevisstheten om både teatralitetens og virkelighetens rom på en gang. Det som skjer i illusjonen er at den teatreale rammen overtar hele bevisstheten til tilskueren. Refleksjonen forsvinner idet teatralitetens doble skikkelse oppheves: Tilskueren *tror* på scenens realitet. Men i neste øyeblikk er refleksjonen tilbake, og tilskueren vet nå som regel godt at det hun ser ikke er virkelig. Illusjonen beror [...] på en manglende bevissthet om virkeligheten i teatret.<sup>194</sup>

Anvendt på 11. september, har teatralitetens og virkelighetens rom her byttet plass. Som tilskuere ser vi ”scenens realitet” som en fiksjon, men når refleksjonen i neste øyeblikk er tilbake, vet vi at det vi er vitne til er virkelighet, og ingen fiksjon. Prosessen som gjør at vi kan se disse angrepene som teatreale, fungerer motsatt av hva den gjør i teatret. *Dette ”teatret”*

---

<sup>192</sup> Féral 1997: 11

<sup>193</sup> Féral i: Tronstad 1997a: 6

<sup>194</sup> Tronstad 1997b: 35

er virkelig, vi vet jo det, men virkeligheten oppleves likevel som fiksjon. Det teatrale og det autentiske smelter sammen, og gjør hendelsen både teatral og virkelig.

Skal man anvende Grans teatralitetsbegrep på denne hendelsen, vil jeg først spørre meg om det vil være fruktbart å bruke betegnelsen uttalt teatralitet. Fra aktørenes, i dette tilfellet terroristenes, side mener jeg vi står overfor en uttalt teatralitet. Det legges ikke skjul på iscenesettelsen eller at den er konstruert for et publikum. Det spilles dessuten bevisst på fiksjonen. Filmens språk er valgt med omhu. Forskjellen er bare at den konstruerte virkeligheten samtidig er helt reell.

### 5.3.3 Vitnefølelse



New York 11. september 2001<sup>195</sup>

Morgenen den 11. september ble det i utallige nyhetssendinger verden over lagt frem visuelle bevis på det umulige, og helt vanlige fjernsynsseere ble til vitner til en verden der vold, død, ødeleggelser, smerte og frykt kunne dukke uventet opp. Ingenting kunne lenger regnes som umulig etter dette. Vanligvis blir ikke-fiksjonell død presentert på nyhetene i ettertid av hendelsene av godt forberedte ankere, som rolig kan meddele fakta om hva som har hendt. Men

denne dagen var alt annerledes. Vi som TV-seere visste under direktesendingene like mye som journalistene gjorde. Vi konsumerte hendelsene simultant som de utspilte seg – samtidig som nyhetsankerne kommenterte dem.

Terrorangrepene på The World Trade Center eksemplifiserer som sagt denne vitnefølelsen. En hel verden satt hjelpeløse foran fjernsynsapparatene. I løpet av dagene som fulgte var det svært få som ikke så opptakene CNN hadde sendt live under angrepene 11. september. En vitneopplevelse, slik Ellis beskriver det, som kunne måle seg med månelandingen i 1969, da de begge var øyeblikk en hel verden i fellesskap kunne dele. Her og nå-følelsen som oppstår når man ser direktesendte nyhetssendinger, er en stor del av det å føle at man er vitne til noe viktig, at man ser det med egne øye, og derfor får en opplevelse av det, skriver Ellis.<sup>196</sup> Fordi virkeligheten plutselig og uventet foldet seg ut foran nesen på kamera, ble dette en

<sup>195</sup> Kilde: <http://www.contactpressimages.com/sept11/pix2/11.jpg> (01.11. 2006)

<sup>196</sup> Se side 24

iscenesettelse av nuets affekt: Angrepene på The World Trade Center ble fanget av kameraer ”som knapt var i stand til å fange dette plutselig nu. Og samtidig iscenesettes tilskueren som privilegert øjenvide.”<sup>197</sup> Spektakulære hendelser presentert i nyhetene har noe av den samme tiltrekningskraften på oss som reality-programmer: Å bli vitne til noe viktig, sensasjonelt, spektakulært eller bare ren galskap, og redselen for å gå glipp av et ”show” – noe en hel verden i etterkant vil snakke om, slik Doane beskriver det. Den visuelle normaliteten erstatter den virkelige opplevelsen i tid og rom, skriver Paasche, og gjør det mulig å omdanne virtuelle bilder til erindringsbilder. Dermed sitter vi igjen med følelsen av å ha vært direkte vitne til det som hendte, og bildene blir en del av våre kollektive minner. Kanskje er 11. september et av vår tids sterkeste kollektive minner. Selv om relativt få var fysisk til stede i New York under angrepene i forhold til hvor mange som ”bevitnet” det gjennom fjernsynet i sine egne stuer, føyer hendelsen seg for mennesker over hele verden inn i rekken av mange kollektive minner. Det oppstår også et fellesskap fordi man føler man har opplevd det samme som millioner av andre fjernsynssere, helt samtidig. Denne dagen kunne man plutselig snakke med fremmede på gaten. Dette var noe som angikk alle.

## 5.4 Oppsummering

Er bildene fra den 11. september teatrale? Er angrepene iscenesatte? Autentiske? Fiksjonelle? Jeg tror svaret må være at de er litt av alt. Med blikket vårt kan vi teatralisere hendelsen. Blikket registrerer noe annet enn virkeligheten, og opplevelsen av det filmiske spiller på vår visuelle normalitet og kollektive minner skapt gjennom film og fjernsyn. Vi har sett noe lignende, men aldri som noe ikke-fiksjonelt, og dermed fiksjonaliserer vi terroren. Bildene er spektakulære som i en actionfilm, og iscenesettelsen er åpenbar – angrepene er konstruert for sitt publikum. Hendelsen er likevel ikke teatral uten et publikum som registrerer det teatrale.

Denne *forestillings*-formen spiller også på likheten mellom performance og terrorisme, med virkelige menneskers kropper, på et bestemt sted til et bestemt tidspunkt, spilt for et (ufrivillig) publikum. Som tilskuer spalter vi rommet, vi skaper en clivé mellom virkelighetens og fiksjonens rom. I det ene øyeblikket betrakter vi det spektakulære showet som teatral forestilling – men i det neste øyeblikket er refleksjonen over virkeligheten tilbake med sin fulle kraft. Det teatrale og det autentiske smelter sammen.

---

<sup>197</sup> Jerslev 2002: 248





## Kapittel 6 Avslutning

Denne oppgaven har dreid seg om hvordan vi teatraliserer verden – hvordan vi betrakter iscenesettelsene omkring oss som teatrale og dermed fiktive, eller som autentiske. Jeg har spurt om teatraliteten og autentisiteten nødvendigvis må være motsetninger. For å si noe konkret om dette har jeg trukket frem tre eksempler – performansen *The Black Rose Trick Hotel*, realityprogrammet *Tore på sporet* og bilder fra nyhetssendingene *11. september 2001*. Tiden er inne for en kort oppsummering.

Ulike teatralitetsteorier har fungert som hoveddrammeverk for analysene. Evreinov hevder at vi konstant spiller roller i det offentlige rom, men også for oss selv når ingen kan se oss, og at alt som hender rundt oss kan sees som teater. Vi tilbringer minst tre fjerdedeler av livet i en fantasiverden, skriver han, noe som er nødvendig for å utholde virkeligheten.<sup>198</sup> Men teatralitetsbegrepet hans er på en måte todelt, der teatraliteten på den ene siden oppstår gjennom deltakelse og innlevelse, og på den andre siden gjennom blikket som betrakter med en distanse. Denne siste formen minner om det féraliske teatralitetsbegrepet. Féral har kommet frem til at det bare er to ting som må til for at en hendelse skal kunne oppfattes som teatral – rommet, enten fysisk eller virtuelt, og en tilskuer som opplever teatraliteten. Ifølge Féral skaper tilskuerens blikk en spaltning av rommet, en *clivage*, slik at tilskueren selv befinner seg i et annet rom enn det hun betrakter. Hvis spaltningen opphører, brytes også teatraliteten, da aktøren befinner seg i tilskuerens rom, som er virkelighetens rom. Tronstad modifierer denne påstanden ved å hevde at rommet ikke deles mellom skuespilleren og tilskueren, men mellom et fiksjonsunivers og et virkelighetens rom – et rom som tilskueren stadig beveger seg inn og ut av. Gran tilfører et nytt aspekt til diskusjonen om det teatrale – ved å etablere begrepet om den uttalte og uuttalte teatraliteten. Her opptrer det teatrale fiksjonelt eller ikke-fiksjonelt, i både uttalte og uuttalte former. I forlengelsen av dette innfører jeg noe jeg kaller den ufrivillige teatraliteten, der det teatrale er synlig for tilskueren uten at den er intendert fra aktørens side.

Sennetts teori om offentlighetens fall er viktig i forlengelsen av det teatrale. Her beskriver han menneskene som personlige, nære, sanne og ekte der de uttrykker seg i det offentlig rom. Det er i dette det intimitetstyranniske ligger og det teatrale blir i et slikt samfunn bannlyst. Men som jeg har vist finnes det indikasjoner på at teatraliteten og intimitetstyranniet går hånd i

---

<sup>198</sup> Evreinov 1927: 64

hånd i dagens samfunn. Vi har en enorm hunger etter det autentiske, skiver Gran, der alt skal oppleves som ekte, og alle skal opptre som seg selv. Men hun legger til at selv det mest virkelige har blitt teatralt i vår tid. Vi har etter hvert blitt svært bevisst rollen som oss selv, og iscenesettelsen av våre egne liv. Dette er både teatralt og intimitetstyransk fordi vi på den ene siden spiller og iscenesetter, samtidig som dette skal uttrykke hvem vi er – der selvet hele tiden er en del av vårt uttrykk.

Det teatrale handler som sagt om at blikket registrerer noe spektakulært eller noe annerledes – noe utenom det dagligdagse. Slik jeg opplever teatraliteten, handler dette ofte om å betrakte filmisk. Estetiske elementer vi kjenner igjen fra filmmediet, kan gjøre at vi i vår betraktning veksler mellom fiksjonsuniverset og virkelighetens rom. Ofte gjenkjenner vi hendelser, selv om vi aldri har opplevd noe lignende tidligere. Dette er fordi den billedstrømmen vi daglig utsettes for, danner en visuell normalitet, som erstatter erfaringen og opplevelsen av virkelig tid og rom, og som derfor kan omdannes til virtuelle bilder. Det er ofte fjernsynet som danner denne visuelle normaliteten, som igjen danner en kollektiv hukommelse – et felles virkelighetsbilde.

Teorien har jeg så knyttet til de tre analyseeksemplene. Felles for dem er for det første at de alle er konstruert og iscenesatt for et publikum. For det andre belyser de forholdet mellom fiksjon og virkelighet som har vært interessant å undersøke i et teatralitetsperspektiv.

*BRT* er en iscenesatt fiksjon, men jeg har funnet at verket likevel erfares autentisk – opplevelsene våre er virkelige, og vanskelige å distansere seg fra. Underskuddet på virkelighetsfølelse gir oss større behov for å bli berørt og engasjert, for å få vår egen eksistens bekreftet, skriver Paasche.<sup>199</sup> Vi blir stadig foret med realityserier og annen form for *virkelig* underholdning som bestreber seg på å stille vår antatte hunger etter å oppleve noe autentisk og føle noe ekte. *BRT* spaserer galant inn og gir oss virkelige følelser – i en iscenesatt fiksjon som er svært teatral. *BRT* blir dermed en representant for en teatral tid, men ikke slik som Gran betegner den. Ifølge Grans begrep om en teatral tid er virkeligheten iscenesatt og teatral – der selv det virkeligste er konstruert og regissert. Det er folks personlighet som står på scenen, og det teatrale blir da intimitetstyransk. Men det teatrale er bannlyst i et intimitetstyranni, slik Sennett beskriver det, og *BRT* kan derfor virke frigjørende i et slikt samfunn. *BRT* er svært teatral, men uten ved første øyekast å virke intimitetstyransk. For det er ikke personlighet og *virkelig* virkelighet som vises, slik det gjøres i realitytrenden. Her kan

---

<sup>199</sup> Paasche 2004: 25

man tre inn i en verden der man ikke skal prøve å uttrykke sitt personlige jeg, men snarere spille en rolle som passer i verket.

*BRT* virket kjent – som på film, og det filmiske trigget teatraliseringsprosessen. Dermed alternerer vi mellom flere nivåer i vårt møte med verket. Vi beveger oss inn og ut av fiksjonenes og virkelighetens rom, ved i det ene øyeblikket å tro på fiksjonen, før refleksjonen i neste øyeblikk er tilbake. Forholdet til skuespillerne forflytter seg også, da de befinner seg både utenfor vårt dagligrom – slik at vi kan betrakte mer uforstyrret – og inne i vårt dagligrom. Da blir skuespillerens rolle synlig for oss, og fiksjonen brytes ved at virkeligheten kommer for nær. I *BRT* tilbys publikum en plass i det offentlige rom hvor det er greit å ikke være personlig. Problemet er bare at vi er ofre for en intimitetstyransk tid – vi er som skuespillere som er fratatt sin kunst, som Sennett så fint har sagt det. Vi kan ikke spille andre roller enn rollen som oss selv, for vi vet ikke lenger hvordan. For å forklare dette vil jeg trekke frem episoden med Majoren og avhøret i kjelleren av *BRT*. Da vi ble alene, var det umulig å betrakte den andre med distanse. Skuespilleren bak masken ble synlig for meg, og jeg følte at jeg også ble synlig for ham. Jeg visste ikke hvordan jeg skulle spille da situasjonen kom for nær – jeg ble selvbevisst og opplevde at vi begge forflyttet oss fra fiksjonens til virkelighetens rom. *BRT* er dermed heller ikke noe unntak fra intimitetens tyranni.

*Tore på sporet* er iscenesatt virkelighet – men er denne virkeligheten teatral? Jeg har kommet frem til at teatraliteten er utfrivillig fra avsenderens side, og at mange seere også opplever programmet som inderlig, nært og ekte, uten å problematisere sentimentaliteten rundt dette. Når dette er sagt, opplever andre seere programmet som både intimitetstyransk og teatralt, helt i tråd med Grans beskrivelse av en teatral tid. Ikke alle teatralitetsteoriene jeg beskriver er like fruktbare for å si noe nytt om *Tore på sporet*. Ei heller betraktningene jeg gjør om det filmiske. Men Sennetts beskrivelse av intimitetstyranniet kan fortelle oss noe viktig. Bare deler av publikum vil oppleve *Tore på sporet* som intimitetstyransk, og reflektere over det, og den samme delen av publikum vil antagelig betrakte den virkeligheten *Tore på sporet* representerer med teatrale øyne.

Den 11. september 2001 ble virkeligheten og teatret ett. På féralisk vis kunne publikum skape en clivé mellom seg og virkeligheten som utspilte seg på nyhetssendingene, og med en avstand betrakte scenariet som om det skulle være en teatral forestilling. Verden ble direkte

vitner til terroren, som åpenbarte seg som en enorm site-specific performance<sup>200</sup> – et enormt show konstruert for et publikum. Som tilskuere beveget vi oss inn og ut av teatraliteten, i vekselvirkning mellom fiksjonens og virkelighetens rom – i det ene øyeblikket fascinert av bildenes filmiske karakter, betraktet som den reneste fiksjon, i det neste vel vitende om bildenes autenticitet. Fiksjon og virkelighet smeltet sammen.

Min hovedproblemstilling har vært følgende: Opplevs iscenesettelsene av *BRT*, *Tore på sporet* og terrorangrepene på New York 11. september 2001 som teatrale og dermed fiktive, eller opplevs de som autentiske? Er det teatrale og det autentiske nødvendigvis motsetninger? Jeg har svart på dette underveis i oppgaven, og vil her forsøke å samle de tre eksemplene og si noe om dem under ett. Iscenesettelsen er åpenbar i alle de tre tilfellene. Sannheten er at de alle opplevs som teatrale, de opplevs alle tidvis som autentiske og de opplevs alle tidvis som fiktive – det er bare forskjell på graden av det. I *BRT* opplevs handlingen som virkelig innenfor fiksjonen, i alle fall i korte glimt. Forventningen til teater er med på å sette i gang teatraliseringsprosessen, sammen med assosiasjonene til det filmiske. Fiksjonen fordobles, da det skapes et ekstra fiksjonslag gjennom det filmiske. I *Tore på sporet* opplevs iscenesettelsen av mange som en teatral iscenesettelse av noe virkelig, men hvor teatraliteten ikke er uttalt. Det vi ble vitne til den 11. september, minnet om noe som hører inn under en estetisk erfaring. Vår visuelle normalitet fikk oss til å betrakte filmisk, og virkeligheten gled over i et fiksjonslignende uttrykk.

I intimitetens tyranni er det teatrale bannlyst, fordi det representerer noe som verken er ekte, sant eller virkelig, og det blir derfor et paradoks at dagens realitybølge betraktes som både intimitetstyrannisk og teatral. Så blir da Grans påstand om at vi lever i en teatral tid, forenelig med Sennetts teorier om at mennesket er fratatt muligheten til å spille roller i det offentlige rom? Svaret er helt enkelt: ja. Alt, ja selv den virkeligste virkelighet, er i dag teatral. For det er ingen motsetning mellom det teatrale og det virkelige – de er to sider av samme sak, avhengig av blikket som ser. Teater og liv smelter sammen etter Evreinovs hjerte, der grensene mellom fiksjon og virkelighet blir utydelige. Teatraliteten kan leses inn i alle hendelser – fiktive som autentiske. Virkeligheten er nemlig ikke en konstant størrelse – den defineres av den som opplever.

---

<sup>200</sup> Carlson 2004: 117

## Referanseliste

### Litteratur:

Carlson, Marvin (2004): *Performance: A critical introduction*. Routledge, New York and London.

Doane, Mary Ann (2001): "Information, Crisis, Catastrophe", i: Marcia Landy (red.), *The historical Film: History and Memory in Media*. Rutgers University Press.

Ellis, John (2002): *Seeing things: Television in the Age of Uncertainty*. I.B. Tauris Publishers, London- New York.

Engelstad, Arne (1989): *De undertryktes teater: Når tilskueren blir deltaker: Augusto Boals metoder og praksis*. Cappelen.

Evreinov, Nikolaj (1927): *The Theatre in life*. Alexander I. Nazarov (red.) Til engelsk ved Alexander I. Nazarov. George G. Harrap & Company LTD, London-Calcutta-Sydney.

Féral, Josette (1997): "Teatralitet. En undersøkelse av det teatrale språkets egenart" i: *Tidsskrift for teori og teater*, nr. 2.

Fetveit, Arild (2003): *Multiaccentual Cinema: Between Documentary and Fiction*. Faculty of Arts. University of Oslo.

Goldberg, RoseLee (1988): *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames and Hudson, London.

Gran, Anne-Britt (2002): "The fall of Theatricality in the age of modernity", i: Josette Féral (red.), *Substance* Volume XXXI, Numbers 2 & 3. The Board of Regents of the University of Wisconsin System.

- Gran, Anne Britt (2004): *Vår teatrale tid: Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Dinamo forlag, Oslo.
- Grøgaard, Stian(2004): "Innledning", i: Stian Grøgaard m. fl. (red.), *Øye for tid. Om video, kunst og virkelighet*. Unipax, Oslo.
- Hanssen, Tina Elizabeth Rigby (2004): *Fra performance til installasjon: en diskusjon av Mona Hatoums installasjonskunst i lys av tidligere performancearbeid*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.
- Iversen, Gunnar (2001): "Intimitet og underholdning – Nye fjernsynsdokumentarformer", i: Sara Brinch og Gunnar Iversen (red.), *Virkelighetsbilder: Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*. Universitetsforlaget.
- Jerslev, Anne (2002): "Nu'ets affekt – Virkelighed, live-ness og katastrofisk intensitet i Reality-tv", i: Steffan Ericson og Espen Ytreberg (red.), *Fjernsyn mellom høy og lav kultur*. Bergen, Program for kulturstudier, Norges forskningsråd, Høyskoleforlaget, Kristiansand.
- Kirby, Michael (1995): "Happenings. An introduction" og "The New Theatre", i: Mariellen R. Sandford (red.), *Happenings and Other Acts*. Routledge, London and New York.
- Lehman, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre*. Til engelsk ved Karen Jürs-Munby. Routledge, New York.
- McQuire, Scott (1998): *Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in Age of the Cinema*. Sage, London-Thousand Oaks-New Delhi.
- Mühleisen, Wencke (2003): *Kjønn og sex på tv: Norske medier i postfeminismens tid*. Universitetsforlaget.
- Paasche, Marit (2004): "I sannheten navn", i: Stian Grøgaard m. fl. (red.), *Øye for tid. Om video, kunst og virkelighet*. Unipax, Oslo.

Ricoeur, Paul (1991): "Life in quest of narrative" i: David Wood (red.), *On Paul Ricoeur: Narrative and interpretation*. Routledge, London and New York.

Risum, Janne (1993): "Verden vil bedrages. At forske i at se opført fiktion" i: Live Hov (red.), *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater.

Sabatini, Arthur J. (1986): "Terrorism & Performance", i: *High Performance*, vol. 9, nr. 2, side 29-33.

Schechner, Richard (2002): "Terrorism and Performance", i: *Performance Studies. An Introduction*. Routledge, London and New York.

Schiller, Friedrich (1992): "Om dikterens holdning", i: Eiliv Eide m. fl. (red.): *Europeisk litteraturteori. Fra antikken til 1900*. Universitetsforlaget, Oslo.

Sennett, Richard (1976): *The Fall of Public Man*. W. W. Norton & Company, New York-London.

Sennett, Richard (1992): *Intimitetstyranniet*. Til norsk ved Eivind Tjønneland. Cappelen, Oslo. (Denne boken er et utdrag fra "The Fall of Public Man", del IV: "The Intimate Society", 1976, i originalen sidene 259-340.)

Tronstad, Ragnhild (1997a): "Et rom og en intensjon, takk! Intervju med Josette Fèral", i: *Tidsskrift for teori og teater*, nr. 2.

Tronstad, Ragnhild (1997b): *Metafor og teatralitet*. Hovedoppgave i teatervitenskap, Universitetet i Oslo.

### **Aviser og magasiner:**

Annfelt, Trine (2006): "Tore i koret", i: *Dagbladet*, 25. 01. 2006, del 1 side 55.

Axelsen, Sanne Vils (2005): "Fiktion eller virkelighet" i: *Guided* nr. 5 forår 2005

Gressgård, Randi (2006): "Norsk, nær og god" i: *Dagbladet*, 22. 02. 2006, del 1 side 53.

Jakobsen, Kjetil (2006): "Har 11.september forandra kunsten?", i: *Dagbladet*, 10. 09. 2006, del 1 side 46.

Kjensjord, Tormod (2006): "Rot om røtter", i: *Dagbladet*, 17. 02. 2006, del 1 side 51.

Rustad, Hans (2001): " – USA- terroren var et kunstverk" i: *Aftenposten Aften*, 19. 09. 2001, side 36.

Åmås, Knut Olav (2006): "Tore er faktisk på sporet", i: *Aftenposten*, morgen, 26. 03. 2006, Del 1 side 3.

## **Internettsider**

<http://www.signa.dk/>

<http://www.blackrosetrick.com/>

## **Film og tv**

Knutzen, Jan (1994): *Boplicity: En personlig dokumentarfilm om 60-tallet i Norge*.

*Tore på sporet* (NRK1) Underholdningsprogram. Program sendt lørdag 15.04. 2006.

Tilgjengelig på <http://www.nrk.no>, nett-tv. (01.09. 2006).

## **Bilder**

Kapittel 3: Arthur Köstler har sendt meg alle bildene jeg har brukt i dette kapittelet. De finnes også tilgjengelig på <http://www.signa.dk/blackrose>. Fotografene er: Flopper, Jessica Frank, Erich Goldman, Egor Jagunov, Caitlin Mooney, Daniel Navarro og Signa Sørensen.

Kapittel 4: Begge bildene i dette kapittelet er hentet fra [http://www.nrk.no/programmer/tv/tore\\_pa\\_sporet/](http://www.nrk.no/programmer/tv/tore_pa_sporet/)



Kapittel 5: Bildene i dette kapitlet illustrerer 11. september 2001. (Bildene er ikke nummererte i teksten).

1. bilde: <http://www.abqjournal.com/pix/attack109-11-01.jpg> (01.11. 2006).
2. bilde: <http://peterwilkinson.karoo.net/wtc6.jpg> (01.11. 2006).
3. bilde: <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/frontpage/images/911thumb2.jpg> (01.11. 2006).
4. bilde: [http://www.stuttgarter-zeitung.de/media-fast/626/sept11\\_2.jpg](http://www.stuttgarter-zeitung.de/media-fast/626/sept11_2.jpg) (01.11. 2006).
5. <http://www.contactpressimages.com/sept11/pix2/11.jpg> (01.11. 2006).